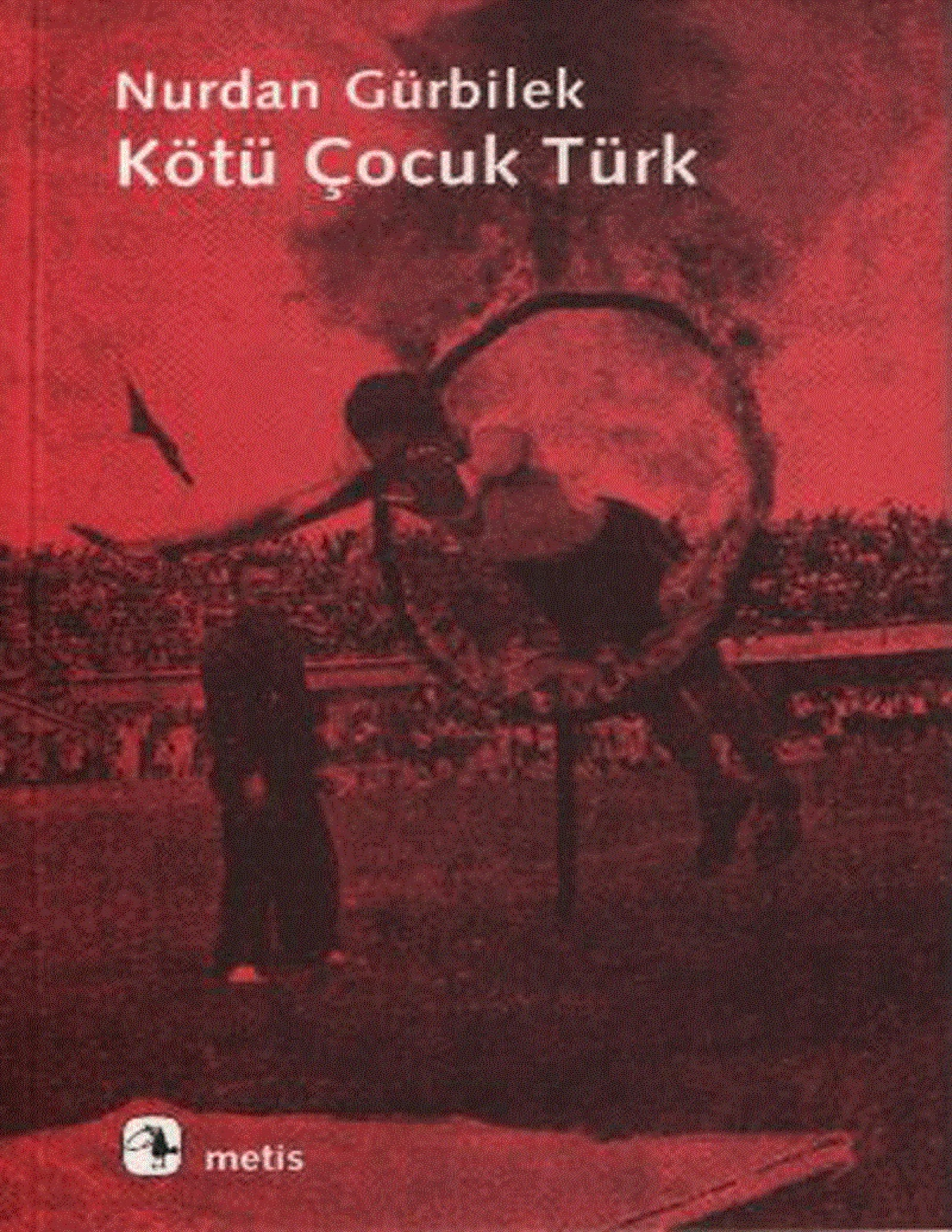
Nurdan Gürbilek

Kötü Çocuk Türk



metis

Nurdan Gürbilek

Kötü Çocuk Türk

Nurdan Gürbilek Boğaziçi Üniversitesi, Ingiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi ve aynı bölümde master yaptı. *Akıntıya Karşı, Zemin, Defter* ve *Virgül* dergilerinde yazdı. İlk kitabı *Vitrinde Yaşamak'ta* 80'li yılların Türkiyesi'ndeki kültürel değişimi konu aldı. *Yer Değiştiren Cölge* ve *Ev Ödevi* adlı kitaplan edebiyatla ilgili denemelerine yer verir. *Kötü Çocuk Türk* Türkiye’nin yakın tarihinde öne çıkmış kültürel imgeleri, *Kör Ayna, Kayıp Şark* Türk edebiyatına yön veren endişeleri. *Mağdurun Dili* edebiyatın mağdurlukla ilişkisini tartışan denemelerden oluşur. Gürbilek'in Walter Benjamin'in yazılarından derleyip sunduğu *Son Bakışta Aşk* Metis Seçkileri'nde çıkmış, *Vitrinde Yaşamak* ve *Kötü Çocuk Türk'te* yer alan denemeleri İngilizcede *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window* (Zed, 2010) başlığıyla yayımlanmıştır.

Nurdan Gürbilek, 2010 Erdal Öz Edebiyat Ödülü ve deneme dalında 2011 Edebiyat Mevsimi Büyük Ödülü'nü aldı.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel; 212 2454696 Faks; 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726
Kötü Çocuk Türk
Nurdan Gürbilek

İlk Basım: Ekim 2001
Dördüncü Basım: Kasım 2012
Bu kitapta yer alan yazılardan "Ben de Isterem" ilk kez *Defter* dergisinin Yaz 1999 tarihli 37. sayısında, "Acıların Çocuğu" Yaz 2000 tarihli 40. sayısında,

”Kötü Çocuk Türk" Sonbahar 2000 tarihli 41. sayısında, "Orijinal Türk Ruhu” Bahar 2001 tarihli 43. sayısında, “Yabancının Ölümü" *Virgül* dergisinin Ekim 1997 tarihli 1. sayısında yayımlanmış, kitaba alınırken yeniden yazılmışlardır.

Kapak Fotoğrafı: 19 Mayıs töreni
(Tarihi belirsiz, Kornet'in *Kornet Kitabı Idi Idim Idik*
kitabından alınmıştır; Artist, İstanbul, 2000)
Kapak Tasarımı: Emine Bora
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931
ISBN-13: 978-975-342-342-7

Nurdan Gürbilek

Kötü Çocuk Türk

NURDAN GÜRBİLEK BÜTÜN YAPITLARI

VİTRİNDE YAŞAMAK 1992

YER DEĞİŞTİREN GÖLGE 1995

EV ÖDEVİ 1999

KÖTÜ ÇOCUK TÜRK 2001

KÖR AYNA, KAYIP ŞARK 2004

MAĞDURUN DİLİ 2008

BENDEN ÖNCE BİR BAŞKASI 2011

İÇİNDEKİLER

Giriş

Kötü Çocuk Türk sekiz denemeden oluşuyor. Bunlardan bazılarını bir gazete haberinden, bazılarını bir fotoğraftan, bazılarını bir şarkıdan, daha büyük bir bölümünü ise edebiyat yapıtlarından yola çıkarak yazdım. Bu yazılar, 80'ler Türkiyesi'nde yaşanan kültürel değişimi çözümlemeye çalıştığım *Vitrinde Yaşamak* adlı kitabın kaldığı yerden başlıyor bir bakıma. Kendini kültürel alanda bir imkânlar dönemi olarak, bir bireyselleşme ve özgürlük vaadiyle birlikte sunan bu yılların yine kültürel alandaki çelişkili görünümlerini anlamaya çalışıyordum o kitapta. *Kötü Çocuk Türk'e,* yine oradan başladım. Feragat kipinden istek kipine, "İstemem namertten bir yudum çare"den "Ben de İsterem"e geçildiği an: O geçişi, başlangıçtaki o istek anını çözümleyerek başladım.

Ama *Kötü Çocuk Türk'le* önceki kitap arasında, en azından temaları bakımından önemli farklar var. Daha sert bir malzemeyle, daha karanlık konularla, daha habis içeriklerle uğraşıyor bu yazılar. Kitabın başlığından da anlaşılıyor: Büyük ölçüde Türklük ve kötülükle ilgili bu kitap. Yakın tarihte öne çıkmış bazı kültürel imgelerden, bazı edebiyat yapıtlarından yola çıkarak, özellikle de edebiyatın sağladığı imkânlarla her iki konuyu ayn ayrı, ama aynı zamanda birbirine temas ettiği noktalarda sorunsallaştırmayı deniyor. Türklük derken kendi başına tarif edilebilen özerk ya da kökensel bir durumdan, her türden modem hamleye direnen yapısal bir gerilikten ya da bu ülkenin gerçek yerlisini tanımlama çabası sonucunda ulaşılmış özsel bir yerel hakikatten değil, tersine başından bu yana daima modem dünyayla ilişki içinde şekillenmiş bir çifte açmazdan, kültürel alanda daima karşıt duygular üretmiş çiftdeğerli bir bağlanıştan, popüler imgelemi olduğu kadar edebiyatı da etkilemiş bir kapılma ve kendine dönme çağrısından, bir büyülenme ve kendini kaybetme korkusundan, çoğu zaman aynı ruhta yan yana yaşamak zorunda kalan bir yabancı hayranlığı ve yabancı düşmanlığından, bir yetersizlik duygusu ve savunma refleksinden, nihayet bütün bu duyguların ısrarla kışkırtıldığı bir politik-kültürel bağlamdan söz ediyorum.

Kötülüğe gelince, Türkiye'nin yakın kültürel tarihi içinde ileri geri dolaşan bu kitapta sonunda kötülüğün neden bu kadar ağır bastığını tahmin etmek zor değil. Vitrinin ışıltısını yitirdiği, imkânların daraldığı, vaadin sınırlarının göründüğü bir dönemdeyiz artık. Başlangıçtaki hafiflik duygusunun dağıldığı, heves ve iştahın yerini daha karanlık duygulara bıraktığı, yerine getirelemeyen vaadlerin insanlarda artık istek değil hınç uyandırdığı, sokağın zihinlere bir kez daha bir suç alanı olarak kazındığı yıllar. Kentteki paylaşım kavgasının artık çok daha acımasız bir ortamda, çok daha gergin, çok daha vahşi koşullarda yürütüldüğü tekinsiz yıllar. Bunun belli kaymalarla da olsa kültürel alana yansıması kaçınılmaz.

Şöyle sorulardan yola çıktım bu kitapta: Uzun yıllar kahramanlarını mağdur ama masum, çileli ama onurlu figürlerden seçen, kendini boynu büküklüğe, yetimliğe ve tutunamayanlara yakın hissetmiş bu toplum bugün neden hınca kilitlenmiş delikanlı tiplerine ilgi duyuyor? Popüler imgelemde önemli bir yeri olan "kurtarıcı çocuk" ya da "adalet dağıtan yetim" imgesi neden tam da toplumun gerçek yetimleri, sokak çocukları ortaya çıktığı an önemini yitirdi? Uzun yıllar "acıların çocuğu"na malzeme sağlayan, yaralı ama gururlu, örselenmiş ama erdemli, incinmiş ama haysiyetli çocuk yüzü bugün neden yerini tehlikeli, yıkıcı, suçlu bir çocuk yüzüne bıraktı? Yalnızca popüler kültürün değil, yalnızca karikatürün ya da şiirin de değil, eleştirel kuramın da bugün kötülüğe, tekinsizliğe, habasete yönelmesi, oradan medet umması neden? Diğer yandan şu da var: Bugünün seyirlik dünyası neden yalnızca göz kamaştıran ışıltılı nesneleri değil, aynı zamanda ölümü ve dehşeti, kötülüğü ve suçu, sakil ve tekinsiz olanı da seyirlik kılıyor? Gazete ve televizyonlarda neden hep bir aşırılık, bir facia, bir skandal olursa temsil ediliyor ölüm?

Ama başka sorular da vardı. Örneğin, Türk edebiyatının kötü kahramanları, yetimliği çoktan geride bırakmış asi evladan okurda neden çoğu zaman bir çeviri duygusu uyandırıyor? Bize neden kitaptan kapma fikir ve özlemlere mahkûm, gecikmiş azaplar ve ödünç alınmış arzularla davranan iğreti tipler olarak görünüyor? Bünyemize aykırı mı bu tipler? Böyle bize özgü bir bünye, bir "orijinal Türk ruhu" mu var? O ruhun ihtiyaçlarına bağlı kaldığımızda neden -yalnızca kahramanların da değil, okur yazar herkesin- yansı züppe, öteki yarısı taşralı olarak görünmeye mahkûm? En azından edebiyatta bu ikilikleri; taşralı-züppe, sahici-taklit, yerli-yabancı karşıtlıklarını aşmanın, bütün bu kültürel içeriğe belli

bir mesafeden, bu ikilikleri yeniden üretmeyecek bir açıdan bakmanın yolu var mı?

Birbiriyle yakından ilgili olduğunu düşündüğüm, okurun da sonunda birbirine bağlayacağını umduğum bütün bu sorulan kuşkusuz yalnızca Türkiye'ye bakarak cevaplamak mümkün değil. Ama yeryüzündeki kültürel eğilimlerin bu ülkede hangi basınçlarla nasıl şekil değiştirdiği, zamanla bir reflekse dönüşen hangi tepkilere neden olduğu, nihayet yerel içeriklerle birleşip kültürel imgelerin içinde nasıl bir hayat sürdüğü de bir o kadar önemli. "Acıların Çocuğu", "Azgelişmiş Babalar", "Kötü Çocuk Türk" ve "Orijinal Türk Ruhu" adlı yazılar, bu alaturkalık yazgısını eleştirel bir mesafeden, yadırgamanın sağladığı imkânlarla da bir kültürel problem olarak tanımlama çabasının sonucunda ortaya çıktı. Popüler kültürün çoğu zaman rahatça içine yerleştiği, dahası bir sektöre dönüştürdüğü, ama bence yalnızca popüler kültürü değil, aynı zamanda popüler olsun olmasın edebiyatı da yakından ilgilendiren bu ruhsal-kültürel malzemeyi çözümlemeye çalışıyor bu yazılar. Türk kültüründe modem açmazların sonucunda ortaya çıkmış, bu açmazlarla başetmek üzere üretilmiş olmalarına rağmen çoğu zaman onları yeniden üretmeye yarayan kültürel figürlere, hiçbirimizin yabancısı olmadığı çileli kahramanlara, yabancı isteklerin esiri olmuş züppelere, kudretsiz babalara, yetim oğlanlara, nihayet kötü çocuklara yakından bakmayı deniyor.

Bütün bu soruları cevaplayabilmek için yakın tarihin bazı kültürel ürünlerim karşılaştırmalı olarak incelemeye çalıştım bu kitapta. Ahmet Hamdi Tanpınar ile Ayşecik'in, Recaizade Ekrem ile Kemalettin Tuğcu'nun, Oğuz Atay ile kederli çocuk şarkıcıların, nihayet edebiyatın yetim oğlanlarıyla sokak çocuklarının, romanın azgelişmiş babalarıyla siyasi hayattaki kifayetsiz figürlerin, *Araba Sevdası*'yla trafik canavarının aynı kitapta yan yana geçiyor olması dekoratif bir çaba olarak algılanmasın. Bu tür ani geçişler kültürel kurguları farklı bir gözle, yadırgayarak görmemizi sağlayabiliyor bazen. Bunun da ötesinde, popüler kültür denen alanla "ciddi" edebiyat arasındaki bölünmeyi düşüncenin önünü tıkayan bir ayrıma dönüştürmekten, edebiyatı sırf edebiyat olduğu için bu malzemeye bulaşmayacak kadar yükseğe yerleştirmekten yana değilim. Ama iyi edebiyatla kendini hep yeniden üreten kalıplar arasındaki farkı, bütün bu malzemeyle başetme yöntemleri arasındaki ciddi farkı, iyi edebiyatın içerdiği (ve okurundan beklediği) ruhsal ve edebi emeği görünmez

kılmaktan yana da değilim. Arada tabii ki bir fark var, ama ne? *Kötü Çocuk Türk'ün* cevaplamaya çalıştığı sorulardan biri de bu olacak.

Ben de İsterem

I.

Kültürel imgeler de insanlar gibi: Ancak ömürlerini tamamladıklarında, imkânlarını tükettiklerinde, çevrelerine yaydıkları ışık zayıflarken tam olarak anlaşılabiliyor. İmkânları kadar vaatleri de tükenirken, kendilerine bağlanan umut dağıldığında, yerlerini başkalarına bıraktıklarında anlaşılabiliyor. Türkiye'nin yakın tarihinde öne çıkmış bazı kültürel imgelerden yola çıkan bu kitabın ilk yazısına bu yüzden epey gerilerden, adı etrafında oluşan haleyi yitirdiği için bugün kendisi dahil birçok şeye ışık düşüren Orhan Gencebay'dan söz ederek başlayacağım.

70'ler boyunca aslında hep aynı şarkıyı söyledi Orhan Gencebay. O yıllarda bir erkekten duymaya alışık olmadığımız ağlamaklı sesiyle hep aynı hikâyeyi anlattı. Kara sevdalardan, gülmeyen bahtlardan, bitmeyen çilelerden söz etti. Başlamadan biten aşklardan, mahşerde kavuşulacak sevgililerden, sevgilinin hasretiyle yıllarca beklemekten söz etti. Hiçbir zaman ulaşılamayacak uzak bir imgeye tutulmuş, o imgeye duyulan arzuyla hastalanmış âşığın söylemiydi onunkisi. Israrla aynı hikâyeyi kurdu: Kadın vefasızdı, uzaktaydı, erişilmezdi; erkek kadının elinde oyuncak olmuştu, garipti ama onurluydu.

Gencebay'ı o yıllarda ilk kez dinlediğimde, bu şarkıların sözleri kadar bu inleyen, sızlanan, ah çeken erkek sesi de bana neredeyse müstehcen gelmişti. Kederli bir içerikle oynak ritimleri, ağıt tonuyla melodiyi yaydıkça yayan yaylıları, iyileşmez bir aşk yarasıyla bu yarayı deşmekten duyulan keyfi apaçık biçimde bir araya getiren bu garip şarkılar o yıllarda yalnız bende değil, aydınlanmış bir bilinci önemseyen birçok insanda da utançla akraba bir duygu uyandırmış olmalı. Arzunun böyle uluorta dile getirilişinde, kendini dilenciye ya da idam mahkûmuna benzeten bu acıyla yıkılmış erkek figüründe, yıkılmışlığın kendisinden bir onur çıkartmaya çalışan bu aleni yakarışta sanırım kontrolsüz bir arzunun, bir ölçüsüzlüğün, bir taşkınlığın izini görmüştüm.

1970'ler mahrem olanın kamusal âlemde apaçık görünmediği, aşk acısının aleni bir şikâyetle, böyle bağırarak dile getirilmesinin yakışıksız kaçtığı yıllardı. Oysa mahrem olanla kamusal olanı iç içe geçirmiş, aşkı zulmün metaforu haline getirmişti Gencebay. Aşkı bir zulüm olarak tarif ediyor, ama toplumsal zulmü de bir âşık söylemiyle anlatıyordu. Dahası, insanları bu acılı yazgıyı aşmaya değil, bundan düpedüz zevk almaya, garipliğin ötesine geçmeye değil, garipliğin içine yerleşmeye, bu karşılıksız aşkta oyalanmaya çağırıyordu. Bu yüzden de bütün bu şarkıların, mağdurların karanlık yazgısının kültürel bir aydınlanmayla aşılabileceğine, siyasal bir terbiyeyle dönüştürülebileceğine, kurumsal bir dayanışmayla değiştirilebileceğine inanan insanlara müstehcen gelmesi kaçınılmazdı. Öyle de oldu: O yıllarda Orhan Gencebay dizginlenmemiş bir arzunun, terbiye edilmemiş bir çığlığın, ipini koparmış bir taşranın sesi olarak algılandı. Dinleyenlerine Hint çayırlarını ya da Mısır çöllerini hatırlatan bu kederli şarkılar, bütün kurgusallığına rağmen Doğulu olan bir mağduriyet duygusunda, bu dünyadan nasibini alamamışlara seslenen bir garibanlık söyleminde, yana yakıla çatılmış bir bahtsız delikanlı imgesinde ısrarın ifadesiydiler birçoğumuz için.

Aradan geçen yirmi küsur yılda Türkiye'de birçok şeyle birlikte Gencebay'ı o yıllarda o kadar önemli kılan kültürel ortam da değişti. Bugünün daha arzulu ikliminden geriye baktığımda Gencebay'ın şarkılarında bu kez bir refleksten çok, bir fren olduğunu fark ediyor olmam tesadüf değil. Israrla arzudan söz ediyordu söz etmesine, ama aynı zamanda bu arzunun bastırılması gerektiğini vazediyordu Gencebay. Dinleyicilerine arzu oyununda baştan yenik olduklarını, o halde arzuyla doyumu arasındaki gerilimden pekâlâ haz da alınabileceğini, doyumsuzluğun kendisinden bir ruhsal enerji çıkartılabileceğini söylüyordu. Aşkı zulmün metaforuna dönüştürdüğünden söz etmiştim. Şöyle de söylenebilir: Zulme karşı yükseltilecek şikâyetle bunun hedefini hiçbir zaman bulamıyor olmasının getirdiği gerilimden, bu gariplik halinin kendisinden zevk alınabileceğini söyledi dinleyicilerine Gencebay. "Benim de her şeyde bir hakkım vardır," diyordu demesine, ama "hakkımı hemen ver!" yerine, ısrarlı bir talepten ziyade, "istemem namertten bir yudum çare" diyordu örneğin. "Dertleri zevk edinmek”ten, "acının tiryakisi" olmaktan, "aşka hasret kalmak"tan söz ediyordu.

Orhan Gencebay 70'lerde popüler olan şarkılarıyla şehrin yeni sakinlerini, sürekli ihtiras pompalayan büyük şehir karşısında, şehrin

kadınla özdeşleştirildiği bu arzu oyununda, geri çekilmeye çağırmıştı. İstek kipinde değil, sitem kipinde konuşmaya; doyumsuzluğun, kalp kırıklığının, hatalılığın içine yerleşmeye; âşık olunan kişidense aşkın kendisini, arzu duyularındansa arzunun kendisini arzulamaya davet etmişti. Şehre neden söz geçiremediklerini, neden garipliğe mahkûm olduklarını, yeni ve yabancı bir dünyada neden hep bir hata olarak kalacaklarını ("hatasız kul olmaz"), dünya nimetleriyle aralarında neden kapatılamaz bir mesafe olduğunu anlamlandırmaları için onlara dinsel söylemin; adanmışlığın, tahammülün, tevekkülün sözcüklerini önermişti. Fren diyorum, çünkü her şeyden önce feragat ("vazgeç gönlüm") ve sabra ("sabret gönlüm sabret") dayalı bir gariplik teklifiydi bu. Gerçi teklifte "gelin birlik olalım", "sen de bizdensin" ya da "sevenin halinden sevenler anlar" gibi bir mağdurlar cemaati kurma, insanları bu cemaate üye kaydetme isteği yok değil. Ama bu aidiyetin gücünü yoklukla barışmaktan, açıkçası bağrına taş basmaktan aldığını da baştan açık açık söylemişti Gencebay.[1]

Gencebay'daki yeniklik söyleminin, 70'lerin mağdurluğu er geç aşacağına inanan, hayatı toptan dönüştürecek bir devrim beklentisine dayalı sol söyleminin tam karşıtı olduğu söylenebilir. Ama bu yeniklik vurgusunun, bu muzaffer söylemin sonunda yaşayacağı yenilgiyi daha o zamandan bir biçimde içerdiği de söylenebilir. Çünkü Gencebay'ın şarkıları da benzer bir mutlaklığın içinden söylenmişlerdir. Orada da mutlak karşıtlıklara dayalı bir dünya vardır; dost-düşman, hakikat-yalan, günah-sevap, hasret-vuslat birbirinden kesin sınırlarla ayrılmıştır. Orada da arzu gücünü, arzulananın mutlak anlamda erişilmez, arzulayanınsa mutlak anlamda onurlu olmasından alır. Orada da aşk söylemi ancak uzak gelecekte varılacak mutluluğa ayarlanmıştır; âşık bütün duygusal enerjisini mahşerde kavuşacağı sevgiliye yatırmıştır. Diğer yandan orada da öncelikle bir adalet talebi vardır. Adil olmayan babaya karşı ailenin haklarını savunan "ağabey"dir Orhan Gencebay.[2] 1970'lerde sol hareketin içinde yer alan çoğu insan gibi o da memur çocuğudur ama yoksullar adına konuşur. Şehirlidir ama şehirde yolunu bulamamışların çilesine tercüman olur. Arzudan söz eder ama başkalarının haklarını savunan, bu yüzden de kendini ister istemez "akıl" konumuna yükselten herkes gibi o da feragatin terimlerine başvurur. İktidara aday bütün ağabeyler gibi o da kendi isteklerini ertelemek zorundadır. "Kendim için bir şey istiyorsam namerdim!" der o da şimdilik.

Orhan Gencebay 70'lerdeki popülerliğini, ilk bakışta karşıtmış gibi görünen iki özelliği birden içermesine borçluydu. Bir yanıyla sokağın diliydi; mağduriyeti taşkın bir ses tonuyla uluorta seslendiriyor, Türk müziğinin alışılmış terbiyesini ihlal ediyordu. Ama bir yanıyla da geleneksel bir terbiyeye, dinsel bir söyleme geri çekiliyordu; ağırbaşlıydı, efendiydi, edepliydi. Arzunun kendisini bir özgürlük söylemiyle değil, tersine bir feragat söylemiyle ifade ettiği, hep daha fazlasını isteyerek değil, tersine geri çekilerek dile getirdiği bir dönemin yıldızı. Benzer bir ikilik geleneksellikle modernlik arasında gidip gelişinde de var.[3]

Şarkılarındaki dinsel söylem, 70'lerde çevirdiği bir dizi filmle kurduğu Mecnun figürü bizi yanıltmasın. O güne kadar modem hayatın kıyısında kalmış insanlara modem bir durumla, büyük şehrin pompaladığı arzuyla, uyardığı istekle nasıl başedebileceğine dair bir teklif sunmuştu Gencebay. Modernleşmenin sancılarıyla başetmeyi önerdiği, sancının kendisini haz kaynağına çevirdiği ölçüde de modem bir teklifti bu. Bastığı fren, anlamını burada kazanır. Yabancı topraklarda aşırı uyarılmanın yol açacağı patlamaya karşı geri çekilmeyi öneriyordu Gencebay. Bugün artık marjinalleşmesinde değilse de bir klasikler repertuarına kaldırılmış olmasında, meydan okuyan ve onurlu bir ağabeylikten saygın bir Orhan Babalığa terfi etmesinde yalnızca yaşlanmasının değil, hem şarkıları hem görüntüsü hem de filmleriyle kurduğu modem Mecnun imgesinin artık bu toplumun ruhsal ihtiyaçlarına cevap veremeyecek kadar hantallaşmış olmasının da payı var.

II.

Türkiye'de 80'lerde yaşanan, kendini bize bir ses, söz ve görüntü patlamasıyla birlikte bir arzu patlaması olarak da sunan değişim, onu açıklayabileceğimiz hikâyeyi de beraberinde getirdi: Uzun yıllar baskı altında tutulmuş olan arzu (son yılların tenden, istekten, arzudan söz eden sayısız şarkısından birinin sözleriyle söylersek "yaşamadığım çıplak arzularım") artık patlama noktasına gelmişti. Uzun yıllar görev bilinciyle, terbiyeyle, memurluk ahlakıyla yetiştirilmiş toplum, yıllardır ertelemek zorunda kaldığı isteklerini nihayet ifade etme imkânını bulabilmişti. Yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre bırakmış gibiydi.

Şurası doğru: Türkiye'de 80'lerin ikinci yansında başlayan, etkisini kısmen de olsa bugün hâlâ sürdüren bu değişim, bu toplumun modem olabilmek için o güne kadar dışarıda bıraktığı, modem kültürel kodların dışına ittiği birçok içeriğin (bastırılmış taşranın, ama aynı zamanda bastırılmış cinselliğin de) büyük şehrin imkânlarıyla buluşmasını, kendini piyasanın sunduğu sınırlar içinde daha özgürce ifade etmesini içeriyordu. Bu dönemin yıldızı, arzuyla doyumu arasındaki imkânsızlığı vurgulayan, insanlara sabır ve tevekkül vazeden Orhan Gencebay olamazdı. Yeni dönemin yeni arzusunu ancak daha taşralı, daha tensel, daha iştahlı bir ses dile getirebilirdi. Öyle de oldu: Orhan Gencebay'ın yerini, yabancı topraklarda kendine güvenmeyi öğrenmiş, o güne kadar "bozuk" olarak horgörülmüş şivesinden olduğu kadar kendi sevme kapasitesinden de büyülenmiş ("Allah Allah bu nasıl sevmek”), zaman kaybetmeden hedefe ilerleyen ("Ben sana dolanayım"), uzaktaki ulaşılmaz soyut sevgiliye değil de adı sanı belli bir sevgiliye seslenen ("Oy oy Emine") şarkılarıyla İbrahim Tatlıses aldı. Uzun yıllar ağabeyinin arzusu, onum, ağırlığı altında ezilen, onun adaletine sığınmak zorunda kalan, başkasının onura uğrana dünya nimetlerinden mahram kalan küçük kardeş sonunda basmıştı çığlığı: "Ben de isterem."

Kuşkusuz "Ben de Isterem" yalnızca İbrahim Tatlıses'in mahrumiyetten imkâna açılan hayat hikâyesini değil, aynı zamanda tüm toplumun, kendine artık yalnızca bir külfet olarak gelen bir feragatin yükünden kurtulma isteğini de dile getirdiği için bu kadar popüler olabildi. İbrahim Tatlıses başkalarının kendisinden daha imkânlı olduğunu gören herkesin pekâlâ içinden geçireceği bu cümleyi pişkin ama aynı zamanda muzip bir ses tonuyla uluorta dile getirebildiği için, Orhan "ağabey"inden boşalan yere onun "kıro" kardeşi olarak oturmayı seve seve kabul ettiği için bu kadar önemli olabildi. Nitekim Türkiye'nin, ağabeyinin vicdanında figüran olmaktan sıkılmış bütün çocukları İbrahim Tatlıses'i çok sevdi. Onun şarkıları sayesinde göğüslerini gere gere konuşmayı, yakın zamana kadar sırt çevirmek zorunda kaldıkları dünya nimetlerinden paylarını istemeyi, inleyip sızlanarak da olsa sonunda hep frene basan tok sesli ağabeyin yardımı olmadan, yabancının aracılığı olmaksızın kendi seslerini duyurmayı öğrendiler.

Bu hikâyede yanlış anlaşılabilecek, kısmen de yanlış ifade edilmiş bir yan var. Her ne kadar 80'lerde başlayan süreç kendini bize bastırılmış arzunun nihayet ortaya çıkması olarak sunduysa da, aslında burada

arzusuzluktan arzuya doğru ilerleyen bir süreçten değil, arzunun dinamiğinin değiştiği bir süreçten söz ediyoruz. Şöyle söylemek daha doğru olacak: Geçmişin, tek tek istekleri bütünsel bir hikâye içinde eriten mutlak arzusu çözülmüş, bileşenlerine ayrılmıştı bu süreçte. Arzuyu önündeki mutlak engelle tanımlayan, bu sayede ona bütünsel bir yapı kazandıran, her bir tek isteği bir büyük kültürel talebe, bir dünya meselesine dönüştüren ("Batsın bu dünya") hikâye ortadan kalkmıştı. Gençliğe adımını 70'lerde atan, isteklerini bütünsel bir hikâye içinde eritebildiği ölçüde ifade edebilen, bu mutlak arzuyu iktidar karşısında topyekûn bir meydan okumaya dönüştürmüş insanlara şimdi tuhaf gelen de buydu: Artık tek tek istekler, bütünsel bir arzunun parçası olmadan ortalıkta rahatça boy gösterebiliyor, kısa vadede kendilerine daha somut, daha gerçekleşebilir hedefler arayabiliyor, yalnızca kendilerini temsil etmenin verdiği rahatlıkla bir an önce doyurulmayı talep edebiliyorlardı. Geçmişte arzuya eşlik eden onur birden anlamsızlaşmıştı.

Orhan Gencebay'ın şarkılarıyla İbrahim Tatlıses'inkileri karşılaştırdığımızda, fark açıkça görülür. Biri yatırımını arzuyla doyumu arasındaki örtüşmezliğe yapmıştır; o mesafeden bir haz türetmeye çalışır. Diğeri tersine, her ne kadar bazen kederden söz etse, hicrandan filan dem vursa da, hem şarkıları hem de kamusal kimliğiyle gayet net bir biçimde isteklerinin bir an önce doyurulmasını ister. Biri enerjisini istediğinin verilmemiş, bu dünyada zaten verilemeyecek olmasından alır. Diğeri her şeye rağmen istemekten (ve olabildiğince almaktan) yanadır. Biri doyurulması imkânsız bir arzunun ağırlığıyla konuşur, bir tür aşkınlıkta ısrar eder, beklemenin onuruna sığınır. Diğerinde ise doyurulmuş tenin, herkesin gözü önünde dile getirilmiş iştahın, nihayet yüzeyin de fena bir şey olmadığını itiraf etmiş olmanın verdiği hafifleme vardır. "İstemem namertten bir yudum çare" ile "Ben de İsterem" arasındaki esas fark da budur. Tatlıses'te de yine kadındır şehir. Ama garip ve onurlu erkekle birlikte vefasız ve erişilmez kadın da artık tarih olmuştur. Kiraz dudaklardan, gül memelerden, nihayet her türlü imkândan payını istiyordur adam alenen.[4]

Buradaki tavır farkının kuşkusuz başka nedenleri de var. Orhan Gencebay popüler kültürün, yarattığı idollerin etrafındaki sahicilik halesini henüz yok etmediği bir dönemin yıldızıydı. İbrahim Tatlıses ise bu devirde sahiciliğe yatırım yapmanın beyhude olduğunun farkında. Kendini baştan

bir şaka olarak, kendinin taklidi ya da parodisi olarak kuruyor. "Ben de İsterem"i daima, bu cümlenin parodisiyle birlikte (örneğin "Ellere var da bize yok mu?" cümlesiyle birlikte) işitmemizin nedeni de bu.[5]

Babayla ilişkilere gelince: Nasıl Orhan Gencebay aşkınlıktaki, tevekküldeki, çiledeki ısrarıyla yenikliğe, bir zamanlar sesini dile getirdiği sokağın dışına düşmeye mahkûmsa, bu İkincisi de daha baştan ailenin şımartılmış çocuğu olmaya mahkûmdu bence. Babasına meydan okumadığı, onun yerine göz dikmediği sürece, çocuksu talepleri hemen karşılanacak ("bırakın istesinler"), özellikle de o talepler kışkırtılacaktı. Aslında yalnızca İbrahim Tatlıses'in değil, günümüzün taşradan ya da yoksulluktan gelme bütün yıldızlarının yazgısı birbirine benzer. Sibel Can'ın ya da Hülya Avşar'ın ya da bu toplumun başı beladan bir türlü kurtulamayan yıldızlarının yüzünde, nihayet yükselmiş olmaktan duyulan memnuniyet kadar, kimseyi değil kendini temsil ediyor olmanın hafifliği kadar, isteklerinin nasıl olsa karşılanacağını bilmenin rahatlığı da var. Ya da zar zor elde ettiği bu yeri ne pahasına olursa olsun koruma isteği kadar, suçluluk duygusunu çoktan geride bırakmış bir toplumun suça yatkınlığını bilmenin pişkinliği var. 90'larla birlikte şekillenen yeni bir yıldız tipinden söz edeceksek eğer, ne babalar ne de ağabeyler arasından, yakın zamana kadar varlığından bile habersiz olduğumuz küçük kardeşler arasından çıkmıştır o.

III.

Bu hikâyede hâlâ eksik bir yan var. O da şu: Bizler kültürel alandaki bu değişimi, arzuyu bileşenlerine ayırıp hızla söze, sese, görüntüye dönüştüren bu pornografikleşme sürecini hep 80'lerin tezahürü olarak görmeye yatkınız. Bu yüzden de 70'leri her bakımdan hemen şimdi hazdan 80'lerin negatif imgesi olarak düşünüyoruz. Oysa sol muhalefetin tarihi açısından değil, tüm toplumun tarihi açısından baktığımızda, 70'lerdeki kültürel ortamın hiç de o kadar yekpare olmadığını fark ederiz. Unutuldu gitti: Türkiye'deki ilk pornografi patlaması 80'lerde değil, 70'lerde yaşandı. 1975 ile 1980 arasındaki dönem, o dönemde anıldığı adla söylersek bir "seks furyası" dönemiydi; bu beş yıl içinde Türkiye'de çevrilen filmlerin büyük çoğunluğu seks filmleriydi.[6] Gerçi toplumun dar bir kesimine, bu filmlerin gösterildiği izbe sinemalara girebilen erkek seyirciye yönelik, kendini baştan pis bir şey olarak tanımlamış bir pornografiydi bu. Ama tam da pisliğiyle 70'lerin onurlu dünyasının tam karşıtıydı. Bir türlü vuslata

eremeyen sevgililere, erişilemeyen kadınlara, karşılıksız aşklara, bize hep aynı hikâyeyi anlatan içli, dramatik, ağlamaklı seslere inat, pornografide vuslat anı komedi kalıplarında da olsa dolaysız ifadesini bulmuştu. *Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak, Tarağımla Oynama, Şehvet Kurbanı Şevket* ya da *Öttür Kuşu Ömer.* Bu filmlerdeki komik cinsellik, kadını kolayca elde eden komik erkek figürü, mutlak bir arzu uğruna dünyayı elinin tersiyle iten ağır ve ağdalı "Sevenler Mesut 0lmaz"ın, bütün dünyanın yükünü taşıyan o zordaki erkek figürünün, sırtını dinsel söyleme dayamış o feragatin öbür yüzü değil de ne?

Şunu söylemek istiyorum: Bize sanki 80'lerde başlamış gibi görünen arzu patlaması, her ne kadar dar bir alana sıkıştırılmış olsa da aslında 70'lerin içinde de vardı. Bize şimdi topyekûn bir feragat dönemi olarak görünen, uzun süredir hep 80'lere atıfla "80 öncesi" olarak kavramlaştırdığımız 70'ler kendi içinde açık ve net bir biçimde ikiye bölünmüştü. Bir yanda, hiçbir zaman doyurulamayacak arzunun verdiği enerjiyle iktidarla rekabeti göze almış, insanları büyük şehrin kışkırtıcılığına kapılmamaya, bugünden değil uzak yarından bir şeyler beklemeye çağıran bir ses vardı. Diğer yanda ise feragate razı olmayan, buna zaten imkânı da olmayan, arzularının kadını uğruna yasayla çatışmaktansa kendini baştan çocuksu taleplerle sınırlamayı, müstehcen ve komik olmayı kabul etmiş bir ikinci ses. Bu İkincisinin komiklikten de önemli bir özelliği var: Arzuların yüce ve erişilmez kadınının yerini orada her tür aşkınlıktan soyulmuş zelil kadın alır. Yapılan fren karşıtını da doğuracaktır: Bir haysiyet olarak yaşanan arzunun karşısına, bu kez bir zillet olarak yaşanan cinsellik dikilir. 70'lerin modem dünyasını anlamaya çalışırken, bu ikisinin birlikte tek bir dünya ettiğini, tek bir arzu evreni oluşturduğunu, burada arzuyu arzu yapan şeyin tam da bir yerde bastırılmış olanın bir başka yerdeki kışkırtılmışlığı olduğunu unutmamak gerekir. Bir yanda "Batsın Bu Dünya" varsa, diğer yanda *Bülbül Çıkacak Kuş Çıkacak* var, bir yanda "Bir Teselli Ver” varsa, diğer yanda *Ölene Kadar Seks* var, bir yanda "Başa Gelen Çekilirmiş" varsa, diğer yanda *Şehvet Delisi* var. Bir yanda arzuyu uyaran ama doyurmadan bırakan, gösteren ama vermeyen kadın varsa, diğer yanda ayrım gözetmeden hemen oracıkta veren kadın var. Bir yanda insanları cezbeden ama tatminsiz bırakan büyük şehir varsa, diğer yanda her türden açlığı doyurmaya aday, iştahı ve hevesi kışkırtan bir ikinci büyük şehir var. Bir yanda her türden arzuyu bir büyük hikâyeye ekleyen

ağdalı bir aşk söylemi varsa, diğer yanda içinde hiçbir hikâye barındırmayan bir çiftleşme sahnesi var.[7]

Orhan Gencebay'ın genellikle dinsel bir söyleme, bazen de açıkça solculuğa yanaşarak kurduğu mahşeri söylem, Türkiye'nin tam anlamıyla bir tüketim toplumu olmasının arifesinde büyük şehirlerde yığılan kitlelere verdiği mesaj, bu kutupsallığın içinde değerlendirilmeli. Dönemin gazetelerine göz gezdirdiğimizde, 70' lerde kutupsallaşan içerikler hemen fark edilir. Aradaki dolgu malzemesini -popüler basının her zaman vazgeçilmez unsuru olan trafik kazalarım, intihar hikâyelerini, cinnet ve cinayet haberlerini çekip çıkardığımızda- açık bir biçimde ikiye ayrılır dünya. Bir yanda açlık grevi, direniş ve boykot haberleri vardır; diğer yanda örneğin bir *Hürriyetin* dört beş sayfası gazino, gece klübü ve müzikhol ilanlarına ayrılmıştır. Bir yanda gözaltılar, işçi-polis çatışmaları, iş bırakmalar, mitingler vardır; diğer yanda şuh bakışlı şarkıcı ilanları, bedava seks plakları dağıtan dergiler, süper striptizler, seks show'lar, ekstra menüler vardır. Bir yanda Gencebay'ın teni olmayan, yüzü bile olmayan zalim kadını vardır, diğer yanda ise sabit bakışları, takma kirpikleri, hafif aralık ıslak dudakları, kabarık bukleli saçlarıyla sanki hep aynı kadın, kulağının arkasına sıkıştırılmış yapma çiçeğiyle gülümsemeye zorlanmıştır. Biri sanki "arzunu bastır ki örgütleyebilesin" diye seslenir karşısındakine; diğeri ise "kendini çocuksu arzularına bırak" der: "Bırak, dağınık kalsın."

80'deki askeri darbe Türkiye'de birçok şeyle birlikte bu "seks furyası"nı da sona erdirdi. Kısa bir süre için: Çünkü, hemen ardından, 80'lerin ikinci yansında bunu, bir bakıma kültürün tamamını pornografıkleştirmeyi hedefleyen ikinci "seks furyası" izledi. Bu İkincisi, birçok açıdan farklıydı. Her şeyden önce çok daha yaygındı; yalnızca kötü sinemaların izbe salonlarına girebilen erkeklerin değil, erkek kadın çoluk çocuk herkesin bakışına sunulmuştu. İkincisi, medyanın, reklam ve eğlence sektörünün sağladığı dil sayesinde çok daha "kültürlü" bir nitelik kazanmıştı. Kendisini yasakla, gizlilikle, suçluluk duygusuyla ya da bütün bunları hafifletmesi beklenen bir komiklikle tanımlamış bir altkültür olarak değil, kültürün kendisi olarak sunuyordu. Belki hepsinden önemlisi, arkasında bir özgürlük vaadi vardı.[8] Bütün bu farklı niteliğine rağmen yine de 70'lerin tümüyle habersiz olduğu bir şey değildi bu. Ne kadar sınırlı, ne kadar sakil, ne kadar komik olursa olsun "seks furyası"nda da kendini belli eden arzu, üzerindeki

fren ortadan kalkınca bir zillet hali olmaktan kurtulup kendini tüm topluma modem bir kültürel öneri olarak sunmayı başarabildi.[9]

IV.

Yakın tarihe, uzak tarihin içinde şekillenmiş bazı talepler ışığında bakmak belki daha açıklayıcıdır. *Uygarlığın Huzursuzluğunda,* haz ve gerçeklik ilkeleriyle kültür arasındaki ilişkiye bir kez daha geri döner Freud. İnsandaki haz ilkesinin, dış dünyanın etkisiyle zamanla daha alçakgönüllü bir ilkeye, gerçeklik ilkesine dönüştüğünden söz eder. Freud'a göre uygarlığın bugünkü huzursuzluğunun kaynağı da budur; çünkü insanlar dış gerçekliğin baskısıyla mutluluk ve özgürlük arzularını törpülemek zorunda kalmışlardır. Ama aynı yerde bir şey daha söyler: Acı kaynaklarından gelen tehdide karşı kendimizi savunurken kullandığımız araçlar da yine uygarlığa aittir. Kültür bir feragat, bir bastırma, bir "kültürel engellenme" üzerine kuruludur, ama insan ancak hazdan feragat ederek ateşi kullanmayı öğrenmiş, "kendi cinsel uyarımının ateşini bastırarak ateşin doğal gücüne hakim" olmuştur. "O halde bu büyük kültürel kazanım, içgüdü yadsınmasının bir ödülü"dür.[10]

Buradan yola çıkarak uygarlığın iki farklı talebinden söz eder Freud: Adalet ve özgürlük. Freud'a göre bireysel özgürlük uygarlığın getirdiği bir şey değil, tersine uygarlığın kısıtladığı bir şeydir. Uygarlığın ilk talebi, çoğu zaman bireysel özgürlük pahasına adalettir. Bir başka deyişle adalet, bir kez kurulmuş olan hukuk düzeninin tek bir birey yararına bozulamayacağının garantisidir, dolayısıyla da bireysel özgürlüğe kısıtlamalar getirilmesidir. Böylece uygarlık insanın mutluluk olanağının bir bölümünü bir parça güvenlik ile takas etmiş, bireyin tehlikeli saldırganlık duygusunun üstesinden, onun bir iç merci tarafından, bir üstben tarafından gözetlenmesini sağlayarak gelmiştir. Ama bu bastırmanın yol açtığı huzursuzluk da kaçınılmaz olarak ikinci talebe, bu kez özgürlük isteğine yol açacaktır.

Ben bu yazıda yakın tarihe, arzu ile kültür arasındaki farklı dinamikler açısından bakmaya çalıştım. Amacım, birinin diğerinden daha doğru ya da daha sahici olduğunu savunmak değildi. Bu iki dinamiği adalet ve özgürlük talepleriyle ilişkilendirirken, bu taleplerin kendini her zaman, bizim bu ülkede bir yirmi yıl içinde yaşadığımız gibi mutlak bir kutupsallık içinde ifade edeceğini de söylemiyorum. Ama bu ikisinin, kültürün yapısı gereği

her zaman bir gerilim içerdiğini de unutmamak gerek. Türkiye'nin yakın tarihinde kısa sayılabilecek bir süre içinde, merkezinde adaletin durduğu bir talepler toplamından, merkezinde özgürlüğün durduğu bir talepler toplamına geçildi. 70'lerin adalet talebi, çok da adil olamadığı, bireysel özgürlüklere kısıtlamalar getirdiği, insanların mutluluk talebini törpülediği, belki hepsinden önemlisi iktidar karşısında yenik düştüğü için yerini 80'lerin özgürlük talebine bıraktı. Ama bu özgürlük talebinin çok da özgürce olmadığı, yeni tutsaklıklara yol açtığı, bir tüketme özgürlüğünden ibaret kaldığı, belki hepsinden de önemlisi acı kaynaklarından gelen tehdide karşı kayıtsız kaldığı şu günlerde; imkânlılar ile imkânsızlar arasındaki uçurumun giderek açıldığı, devlet eliyle örgütlenmiş suçun ve haksız savaşların hepimizi suç ortaklığına sürüklediği günümüzde, bu kez yeniden bir adalet talebine ihtiyaç yok mu?

İşin kişisel ya da "kuşaksal" yanına gelince. "Batsın Bu Dünya" diyenlerle "Ben de İsterem" diyenler arasında elbette bir gerilim olacak. Ama bu farklı talepleri farklı kuşakların ideolojik tercihleriymiş gibi sunmaktansa, orada kültürün farklı huzursuzluklarını görmek, ama aynı zamanda bu huzursuzlukların nasıl yönlendirildiğini, nasıl bir toplumsal buyruğa dönüştürüldüğünü fark etmek daha önemli bence. "Ben de isterem"e bir de bu açıdan bakmakta yarar var.

Yabancının Ölümü

I.

1980'lerin başlarında bir gazetenin baş sayfasında sinema oyuncusu ve şarkıcı Feri Cansel'in bir resmi yayımlanmıştı. Tüm sayfayı kaplayan, morgda çekilmiş bir fotoğraf. Altında da haber: Feri Cansel sevgilisi tarafından kurşunlanarak öldürüldü. Genellikle gazetelerin üçüncü sayfalarında, en fazla birinci sayfanın altlarında bir yerde verilen bu türden bir haberi başköşeye taşıyan kuşkusuz fotoğraftı. 1970'lerde bu ülkede yaşayan insanlar için "çıplaklık" demek olan Feri Cansel yine çıplak ama bu kez cansız morg çekmecesinde yatıyordu. Belli ki morgda rahatça çalışma fırsatını bulmuştu fotoğrafçı: Cansel'in cansız bedeni üzerindeki kurşun delikleri tek tek sayılabiliyordu.

Basının ülkenin politik gündeminden uzak durduğu; infazların, gözaltında kayıpların, işkence iddialarının gazetelerin arka sayfalarında fark edilmeyecek kadar küçük haberlerle geçiştirildiği yıllar. O dönemi hatırlayanlar, o yıllarda gazetelerin baş sayfalarının aile faciası, aşk cinayeti, cinnet ve trafik kazası haberleriyle dolu olduğunu da hatırlayacaklardır. En berbat trafik kazası görüntülerini, araba enkazlarının içinde sıkışıp kalmış cesetleri, çaresizlik içinde donup kalmış gözleri; parçalanmış, yanmış, kömürleşmiş bedenleri, sanki hepsi tek bir resmin parçalarıymış gibi, birbiri ardına ilk kez o yıllarda gördüm. Böyle ani, gözle görülebilir bir patlama olmuştu ölüm sahnelerinde o yıllarda.

Patlamanın bir nedeni, o yıllarda basına uygulanan sansürdü. Politika gündemden düşünce, gazeteler daha tehlikesiz bir bölgeye açılmışlardı. Okurlarını sarsacak haberleri o bölgeden toplamaya çalışıyor, şiddetin ve ölümün politik olmayan yüzleriyle uğraşıyorlardı. Aslında basının her zaman yedeğinde bulundurduğu konulardır bunlar. Ama bu kez bu yedek, karanlık puntolarla, kocaman kara harflerle verecekleri bir ilk haber bulmakta zorlanan gazetelerin her gün tükettiği temel bir kaynağa dönüşmüştü.

Ama aynı zamanda gündemde bastırılan, sözü edilemeyen bir ölüm vardı. İnfazlar, eziyet ve iç savaş. Sanki bütün bunlardan söz edilemediği, orada bir taraf olan devlete duyulan öfke dile getirilemediği, öfkenin ve yasın kamusal kanalları tıkalı olduğu için, o yıllarda sanki başka biçimlerde geri dönmüş, dolaylı yollardan da olsa payını istemişti ölüm. Yalnızca insanların kendilerini ya da yakınlarını tehdit eden ölümden değil; yakınlık duyulan fikirlerin, ideallerin, ilişki biçimlerinin de ölümünden söz ediyorum. Cinnet, cinayet ve intihar sahneleri basının gündemine ilk kez o yıllarda bu kadar belirgin bir biçimde damgasını vurdu. Ya da ben o zaman fark ettim: Bütün "Vahşet" haberleriyle birlikte, müşterisi durumuna düştüğümüz ceset düşkünlüğüyle birlikte, ölüme bakışımız gözle görülebilecek bir biçimde değişmişti. Artık ölümden söz etmenin kamusal dili, onu tümüyle dışsal bir travma olarak ele alan, yabancı ama uyarıcı bir afete dönüştüren pornografik bir dildi. Hayatı boyunca pornografik bir bakışın nesnesi olmuş Feri Cansel'in bu kez bir film karesinden değil, bir morg çekmecesinden çalınmış çıplaklığı, bugün artık kanıksadığımız bu değişimin ilk örneklerinden biri olduğu için bu kadar çarpıcıydı bence. Bir de insanın içini acıtan bir ironi oluşturduğu için: 70'lerin pornografi yıldızı bu kez bastırılmış cinselliği değil, bastırılmış ölümü gündeme getirdiğinden, hayatımızın dışına itilen ölümü bütün çıplaklığıyla temsil ettiğinden av olmuştu basına. Ölüm pornografisi, cinsellik pornografisinin yerine geçmeye değilse de hemen yanıbaşında yer almaya adaydı artık.

Aradan geçen yirmi yıla yakın sürede ölümün başka temsillerini de kanıksamayı öğrendik. Giysileri yukarıya sıyrılmış, yan çıplak bedeni sanki yasak bir dokümanmış gibi teşhir edilen gerillanın, polis kurşunlarıyla delik deşik edilmiş militanın, ay yıldızlı tabuttan ibaret kalmış askerin, çılgın âşığı tarafından bıçaklanan kadının, cinnet geçiren annenin boğduğu çocuğun; artık tek bir dehşet imgesiyle algıladığımız bütün bu ölümlerin her gün gazetelerde, haber bültenlerinde seyrettiğimiz görüntüleri bize ölüm hakkında ne söyler? Birkaç günde bir *Hürriyet*'in ya da *Sabah*'ın birinci sayfasında karşımıza çıkan, "ölümün kol kezdiği" uzak ülkelerle ilgili vahşi sahneler bizde nasıl duygular uyandırır? Somalili bir siyahın gövdesinden kesilip atılmış kafası, bu adamın nerede nasıl yaşadığını, kimlerce neden öldürüldüğünü bilmeyen insanlara ne anlatır? Suudi Arabistan'daki baltalı infaz, İran'daki vinçte idam sahneleri televizyon ekranında arka arkaya defalarca gösterildiğinde ne anlama gelir? Filistinli gençleri, İsrail bombalarıyla parçalanmış arkadaşlarından geriye

kalan parçalar ellerinde gösteri yaparken görmek bizi nasıl etkiler? Ne kadar yakınımızda olursa olsun bize daima uzak görünecek ülkelerde yaşanmış, sonu ölümle biten hikâyelerden yapılmış bu alıntılar, Türkiye'nin kendi uzak varoşlarından, ıssız mezralarından derlenmiş görüntüler, bütün bu görüntüleri kocaman bir "Dehşet!" imgesiyle piyasaya sunan bu modem dil, parçalanmış beden görüntüleriyle kurulan bu dünya ölüme bakışımızı nasıl etkiler?

II.

Fransız tarihçi Philippe Aries *Batılının Ölüm Karşısındaki Tavırları* adlı kitabında, Batı uygarlığının ölüme bakışının Ortaçağ başlarından on dokuzuncu yüzyılın ortalarına değin fazla değişmediğinden söz eder. Bu bin yıla yakın süre içinde ölüm insanlar için tanıdık bir şeydir; insanın kişiliğini yok etmeyen, daha çok uykuya yatıran bir kaderin farkına varılması. Bu yüzden ölüm döşeğindeki kişinin de katıldığı kamusal bir tören, bir toplu ayin olarak yaşanır bu dönem boyunca ölüm. İnsanlar yakınlarının ölümüne olduğu kadar, kendi ölümlerine de yabancı değildirler. Evlerinde ölürler; odalarına çocuklar dahil bütün yakınlan girebilir.[1]

Batılının Ölüm Karşısındaki Tavırları ölümün bu tanıdıklığının değişmesinin hikâyesidir. On sekizinci yüzyılın sonuna doğru şehirlerde ilginç bir değişim yaşanır. Kişinin kendisinin değil de başkasının ölümünün önem kazanmasıyla birlikte ölüm romantik bir dille ele alınmaya başlar. Ölen kişinin sözcük ve davranışları ı daha önce olmadığı kadar önem kazanır. Gösterişli bir dekorla kuşatılmıştır ölüm; kişisel bir kült haline getirilmiş, adeta aşırılaşmıştır. Aries'e göre on sekizinci yüzyılın sonunda başlayıp bugüne kadar süren bu tavır kaynağını Hıristiyanlıktan çok pozitivizmde bulur. Yurtseverlikle, milliyetçilikle birlikte gelişen bu ölüm kültü ölümün yüceltilmesini, duygusallaştırılmasını içerir. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde her yerde görünen bir şeydir artık ölüm. Mezarlıkların kapladığı alan büyümüş, cenaze törenleri, mezar ziyaretleri, matem kıyafetleri ve kabirler daha gösterişli hale gelmiştir.

Ölümün bu aşın görüntüsünün aslında bir körelmeyi gizlediğini söyler Aries. Sonunda bu etkileyici dekor yıkılınca, ölüm artık adlandırılamaz hale gelecektir. İnsanın tevekkülle karşıladığı tanıdık bir son ya da romantik dönemde olduğu gibi dramatik bir simge olmaktan çıkacak, adlandırılamayacak kadar korkunç, dahası utanç verici bir şeye

dönüşecektir. Ölüm döşeğinin, ölenin yakınlan ve toplumun iyiliği için evden hastaneye taşınmasının bir nedeni de budur. Aries'e göre ilk kez yirminci yüzyılın başında ABD' de ortaya çıkan, oradan endüstrileşmiş Avrupa'ya yayılan bir yasaktır bu. Ölümün çirkin yüzünün mutlu bir hayatın ortasında belirmesinin doğuracağı rahatsızlığı, faniliğin hayatta kalanlarda uyandıracağı sıkıntıyı, ölüm sahnesinin hayata devam edenlerde yol açacağı duygusal patlamayı ortadan kaldırmak için ölüme yasak konması gerekir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren birçok Batılı araştırmacı gibi Aries de o güne kadar özgürleşmeyle bir tutulan modem uygarlığın inkâr ettiği şeyi, içerdiği yasağı ve bastırmayı ele aldı. Ama bugün bizler Aries'i okurken iki soruyu sormamız gerekir. Birincisi, Türkiye bu hikâyeyi ne ölçüde paylaşıyor; burada hangi öğelerle iç içe geçiyor bu hikâye? İkincisi, ölümün bugünkü heryerdeliği, bugünün modem kültüründe kazandığı seyirlik nitelik, bu hikâyenin neresine ekleniyor? Ölüm sahneleri karşısında önce büyülenen, sonra bağışıklık kazanan seyircileri sarsmak için görüntülerdeki şiddet dozunun her geçen gün biraz daha artırıldığı, gazete ve televizyon kanallarının birbiriyle rekabet edebilmek için hep daha "canlı" ölüm görüntüleri aradığı bir dünyada, ölüm üzerinde bir yasak olduğundan söz edilebilir mi? Yılda birkaç kez "özel haber" adı altında bir Asya ya da Afrika ülkesinden naklen infaza maruz kaldığımız bir ortamda, ölümün bastırılmış olduğu söylenebilir mi? Yalnızca ölümü de değil, onunla birlikte yeraltına tıkılmış birçok karanlık içeriği de kışkırtan; dehşeti, tekinsizliği ve kiri yağmalayan bir kültürel ortamda bir inkârdan söz edilebilir mi? Edilebilirse nasıl?

Önce Türkiye'nin farkını vurgulamalıyız. Burada maruz kaldığımız ölüm görüntülerinin çoğunda politik bir mesaj var. Bir sindirme politikası, bir tehdit havası, devlete kafa tutanı bekleyen tehlikeyi önceden sezdirmeye yönelik alaturka bir ibret hikâyesi, "yoldan saparsanız sonunuz böyle olur" mesajı, bir "Türk polisi yakalar" havası var. Cezaevlerine düzenlenen "Hayata Dönüş" operasyonu sırasında tutuşmuş insanlar, kömürleşmiş bedenlerle ilgili görüntülerin devletin kameralarından birkaç saat içinde her yere nakledilmiş olması başka nasıl açıklanabilir? Türkiye'de büyüyen her çocuk küçük yaştan itibaren gazete ve televizyonlarda eşkiyanın, şakinin, anarşistin ya da teröristin, adı dönemden döneme değişen bu aynı lanetli yaratığın ölüsünü görerek, başlangıçta yadırgadığı o "Dehşet!" imgesini kanıksamayı öğrenerek büyür. İnandırıcı bir ideolojiyle bile değil, çoğu

zaman düpedüz yalanla kurulmuş bir politik mesajı; "hayat" sözcüğünü düpedüz ölümle, "şefkat" sözcüğünü düpedüz kıyıcılıkla özdeşleştiren bir devlet politikasını erken yaşta içselleştirerek, bu kıyıcılığa karşı çıkmak için kendine ya da başkalarına aynı ölçüde kıyıcı olmayı göze alamıyorsa hiçbir şeye bulaşmamak gerektiğini öğrenerek yetişkinliğe geçer. Bu yüzden siyasi cinayetlerin, faili meçhul ölümlerin ülkesinde ölüm görüntülerine daima bir siyaset korkusu da eşlik eder.

Yine de Türkiye'de daima ağırlığını hissettirmiş bu politik içeriğin, daha modem bir hikâyenin içine eklemlendiğini de biliyoruz. Aries modem toplumun ölüme koyduğu yasağın, dinde dünyanın anlamsızlığının ifadesine, aile içindeyse kabullenilemeyen bir ayrılığa dönüştüğünden söz ediyordu. Modem toplumda zamanla "ben"in ölümü "sen"in ölümüne; başkasının, sevilen kişinin ölümüne dönüşmüştü. Bu ölüm, her ne kadar adlandırılmak istenmeyen bir şey olsa da, hayatın bütün anlamını alıp götüren bir ölümdü. Tam da burada Aries'in pek girmediği bir alandan, *Batılının Ölüm Karşısındaki Tavırlarından* bu yana geçen çeyrek yüzyıl içinde daha görünür hale gelmiş bir başka şeyden, bastırılan ölümün hangi biçimlerde geri döndüğünden söz etmek gerekiyor. Çünkü bugünün modem kültüründe "senin ölümü"ndeki "sen", yani bu başkası, sevilen kişi olmaktan çıktı artık. Her gün seyrettiğimiz aşırı temsillerinde ölüm, bize gerçekten başkasının, hayatımıza hiçbir biçimde değmeyen, bize ahlaki, toplumsal ya da politik olarak daima uzak olacak kişinin, bir yabancının ölümü olarak görünür. Ölümüyle bu dünyanın anlamını da beraberinde götürecek, benliğimizde iyileşmez yaralar açacak bir başkası değil, tersine benliğimizi pekiştirecek, ahlaki ve politik reflekslerimizi güçlendirecek bir yabancıdır o. Gazete sayfalarındaki ya da ekrandaki cesetlere baktığımızda hep onu görürüz: Ya bir sapık, bir terörist, bir çılgın, bir cani, bir canavardır o ya da bir cinnet anının, bir gaflet anının, doğal veya toplumsal bir afetin, bir kazanın veya kendine yönelmiş kıyıcılığın kurbanı. Sabahtan akşama kadar ölümün temsilleriyle karşı karşıya kalırız ama hiçbirinde ölüm, insanın nihayet karşı karşıya kalacağı kaçınılmaz son değildir. Görüntülerin hiçbiri doğal bir süreç olan ölümü, hiçbiri eceli, hiçbiri faniliği içermez. Tersine hepsinde ölüm olağandışı bir olay, bir aşırılık, bir sapma, bir facia, bir skandal olarak temsil edilmiştir. Henüz bu ülkede, kendilerini seyreden milyonlarca seyircinin önünde başlarına kurşun sıkan, kendi ölümünü bir skandala çeviren televizyon sunucuları yok belki. Ama insanlar ölürken yanlarına yakınlarını değil de televizyon programcılarını

çağırıyorlarsa örneğin, ya da televizyon programlarında kurulan telefon bağlantılarında kaybettikleri yakınlarından tuhaf bir sükûnetle söz edebiliyorlarsa, ya da tersine sevdiklerinin ölümünden bir yolsuzluktan ya da bir skandaldan söz ediyormuşçasına konuşabiliyorlarsa, bunun başlıca nedeni yası ifade etmenin toplumsal kanallarının tıkalı olması kadar, uzaktaki yabancı ölümden söz etme biçiminin insanın yakınlarının ölümünden söz etmesinin de meşru biçimi haline gelmesi değil mi?

Skandal iki şeye yarar. Birincisi, ölümü canavarca bir ruhun, bir sapkınlığın, bir aşırılığın ifadesi olarak ya da nedeni belirsiz, faili meçhul bir felaket, sıradışı bir ölüm olarak gösterip toplumsal, ruhsal ya da politik içeriğinden arındırır. Trafik kazasını infaz anına, işkencede ölümü trafik kazasına, politik katliamı cinnet anma, iç savaşı cinayete, açlık grevinde ölümü intihara, yani doğal olmayan bütün ölümleri bir dehşet ekseninde birbirine eşitler. İkincisi, ölümü hayatımızın merkezine taşırken, bizi her gün sıradışı ölüm görüntüleriyle karşı karşıya bırakırken, aslında onu hayatımızın tümüyle dışına atmış olur. Artık o bizim için doğal bir son değil, bir sapmadır. Mutlaka evin dışında bir yere; tehlikeli kavşaklara, kaygan yollara, izbe sokaklara, ıssız mezralara, hapishane hücrelerine, aklın kıyılarına doğru itelenmiştir. Şehrin varoşlarına, ülkenin taşrasına, bambaşka kuralların geçerli olduğu uzak ülkelere, Afrika'ya, Arabistan'a, Afganistan'a sürülmüştür. Ölüm bizim için artık o ülkelerin kaderi, taşranın kuralıdır. Kovulduğu yere, modem uygarlığa geri döndüğünde bile hep o karanlık taşranın işareti, oradan sızmış akıldışı bir içerik olarak; bizim için sıradışı, şok edici, travmatik, onlar içinse sıradan olan bir dehşetin simgesi olarak görülecektir.

Ölümü hep uzak mekânlara sürme ısrarının ardında, aslında onu zamanın dışına sürme isteği var. Zaman duygusunun, gelip geçiyor olma duygusunun önemsiz olduğu bir dünyada herkes her zaman çocuktur, öyle de kalmalıdır. Bu yüzden önümüzde akıp giden bütün ölüm görüntülerini, bütün bu aşırı malzemeyi, bir çocuk çizgi filmlerde patlayan bombalan, yıkılan evleri, delik deşik, eğri büğrü, yassılmış figürleri nasıl seyretsin istiyorsak öyle seyrederiz. Büyülenmeyle kayıtsızlık arasında gidip gelen bir tepkiyle, tekdüze hayatımızı renklendiren suçlu bir hazla, yabancının ölümünün hayatımızdan hiçbir şeyi çekip alamayacağından emin olmanın verdiği kayıtsızlıkla algılarız. Daha da önemlisi, artık bir skandaldan ibaret kalan ölümü seyrederken, öyle aşın değil, böyle sıradan bir hayat sürmekten, öyle anormal değil, böyle normal bir vatandaş olmaktan huzur duyacağızdır.

Yalnızca politik ölümlerden de söz etmiyorum. Bali koklamış gencin, boğazını bıçakla deşip kendini bir apartmanın çatısından boşluğa fırlattığını görmek, bizi bu tür acılara daha duyarlı kılmaz. Tersine, şehirde kol gezen tehlike karşısında kendi evimizin en emin, kendi hayatımızın en tehlikesiz yer olduğu duygusunu pekiştirir. Ama ölümün skandallaştırılmasına tersinden de bakmak gerekir. Bütün bu vahşi görüntüler kaçınılmaz son olan ölümü sıradışı bir dehşet olarak hayatımızın dışına atmakla kalmaz, aynı zamanda kaçırılabilir bir şey olan toplumsal dehşeti de sıradan, öyleyse kayıtsız kalabileceğimiz bir şeye dönüştürür.

Aries'in yasağın öbür yüzüne pek girmediğinden söz etmiştim. Yine de kitabında, bastırılanın bir başka düzlemde nasıl geri döndüğüyle ilgili ipuçları da yok değil. Ölüme konan yasağın itaatsizliği de beraberinde getirdiğinden, Avrupa'da on altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla uzanan dönem boyunca ölümle erotizmin iç içe girdiğinden, on sekizinci yüzyılda başta Marquis de Sade'ınkiler olmak üzere bazı edebiyat yapıtlarında ölümün tıpkı cinsel birleşme gibi insanı gündelik hayatından, akılcı bir toplumdan, tekdüze bir yaşantıdan kopartıp akıldışına götüren bir ihlal olarak düşünülmeye başladığından söz eder örneğin. Tanıdıklığından sıyrılan ölüm hayal dünyasında bu kez erotizmle ittifak kurmuştur. *Batılının Ölüm Karşısındaki Tavırları'nın* yayımlanmasından bu yana geçen çeyrek yüzyıl bizi bu ittifakın niteliği üzerine daha ayrıntılı olarak düşünmeye zorluyor. Çünkü ölüm karşısındaki tavrın artık yasak-itaatsizlik, yasa-ihlal, bastırma-inkâr ikilikleriyle açıklanamayacak bir yanı var. Bu itaatsizliğin sanat ya da edebiyattan çok, kitle iletişim araçlarının yöntemleriyle yapıldığı bir dönemde özellikle geçerli bu.

III.

İngiliz antropolog Geoffrey Gorer, Aries'in kitabının yayımlanmasından yirmi yıl önce 1955'te "Ölümün Pornografisi" adlı bir yazı yazmıştı. Bundan on yıl soma da *Death, Grief and Mourning* (Ölüm, Keder ve Yas) adlı kitabını yayımladı.[2] Kitap, İngiltere'de insanların ölüme bakışlarının nasıl değiştiğini ortaya koymak amacıyla farklı toplumsal sınıflardan kişilerle yapılmış bir araştırmanın sonuçlarını içeriyordu. Aries'in de kaynakları arasında geçen, kitabının "Yasaklanmış Ölüm" adlı bölümüne esin kaynağı olan bu iki çalışmada şunu söyler Gorer: İçinde yaşadığımız yüzyılda yas hem toplumsal hem de bireysel olarak inkâr edilir. Çünkü eğlence ahlakının, bu hayatın her ne olursa olsun zevk alma üzerine kurulu

etik görev anlayışının, başkalarının keyfini kaçıracak hiçbir şey yapmama yönündeki buyruğun, yükümlülüğe dönüşmüş mutluluk hakkının ihlalidir yas. Ölümü utanç ve tiksinti kaynağı olarak gören toplum, yası da ruhsal bir zorunluluk olarak değil, bir zaaf, dahası bir maraz olarak görür. Yastaki kişiye hoşgörüyle ama sanki sakatmış gibi davranılmasının nedeni de budur.

Gorer'ın tespitleri arasında daha önemlisi şu sanırım: Yirminci yüzyılda ölümle cinsellik yer değiştirmiştir. Ölüm hayatımızdan kovulurken ondan boşalan yeri cinsellik almış, ya da cinsellik tabu olmaktan çıkınca onun yerine ölüm tabulaştırılmıştır. Nasıl önceki iki yüzyıl cinsel birleşme ve doğumu utanç verici, tiksinilecek şeyler olarak, gizlilik ve suçluluk duygusuyla algılamışsa, yirminci yüzyıl da ölümü öyle algılar. Artık suçlu bir hazla yüklü olan cinsellik değil, ölümdür. Gorer'ın "ölümün pornografisi" olarak adlandırdığı şey de budur. Suudi Arabistan'da yapılan baltalı infazların televizyon ekranlarından gösterilen görüntülerini hatırlayın burada. Cellat darbesini indirir, bunu görürüz, tekrar tekrar gösterilen görüntüyü defalarca seyrederiz, ama tam kurbanın başı gövdesinden ayrılacaktır ki ekranın o bölümü, yalnızca o bölümü, bir zamanlar çıplak kadın resimlerinde cinsel organları kapatan siyah bantları andırır bir gölgeyle karartılır. Ölüm, bu anlamıyla cinselliğin yerini almıştır.

Günümüz insanının ölüm karşısındaki tavrına, bu tavrın içerdiği ikiliğe işaret ettiği için, pornografi doğru kavram. Çünkü hem yasağı hem de ihlali içerir pornografi. İhlalin (Aries'inkinden farklı bir vurguyla) aynı zamanda bir kışkırtma üzerine kurulu olduğuna işaret eder. Bir başka deyişle metaforunu cinsellikten almış bir ölüm söz konusudur burada. Ama bu cinselliği yalnızca bastırılmış, yasaklanmış, üzeri örtülmüş bir şey değil, aynı zamanda Foucault'nun sözünü ettiği türden gizli bir haz bölgesi, bir itiraf konusu olarak söze dökülmeye zorlanmış, kışkırtılmış bir cinsellik olarak da düşünmek gerekir. Ancak o zaman bugünün toplumunun ölüm görüntülerini neden sürekli çoğalttığını, ölüm karşısında yaşanan suskunluğu neden bir başka düzlemde bozduğunu, insanları ölümü daima bir aşırılık olarak, bir skandal olarak, sıradışı bir felaket olarak temsil etmeğe kışkırttığını anlayabiliriz. Birbiriyle çelişiyormuş gibi görünen, aslında birbirini besleyen iki tavır var burada. Modem deneyimin iki yüzü: Bir yanda yası mutluluk, görev ya da sağlık adına reddetmek, yakınlarımızın değil ölümüne hastalığına bile tahammül edememek, çocuklara ölümden söz etmenin dilini bir türlü bulamamak varsa, öbür yanda bizde hiçbir kederi harekete geçirmeyen, yasın kırıntısına bile

izin vermeyecek sıradışı bir ölümü, vahşi bir cinayeti, akılalmaz bir cinnet anını tıpkı bir zamanlar cinsellikte olduğu gibi biraz tiksinip biraz gözlerimizi kaçırarak, ama büyük bir merak ve hazla seyretme isteği var.

Ölüm karşısındaki bu ikili tavır, aslında bugünün kültürel ortamının çelişkili doğasını da açığa vuruyor. Seyirlik toplum önce ışıltılı nesneler yaratarak işe başladı; etrafına ışık saçan, göz kamaştıran, parıltılı nesneler. Ölümün, dehşetin, tekinsiz olanın bastırıldığı, her şeyin üzerinin yaldızla kaplandığı, piyasaya sunulan nesnelerin bunu başardıkları ölçüde çekici, ayartıcı, tüketilebilir olduğu bir an vardı başlangıçta. Ama bugün artık seyirlik dünya ışıltılı olan kadar, karşıtını da içinde taşıyor. Bilincimizin en alt katmanlarındaki karanlık içerikleri, bastırılmış enerjileri, yıkıcı dürtüleri; ucube, sakil ya da iğrenç olanı da yaldızla kaplayabiliyor. Evet, bastırılan bir başka düzlemde geri dönüyor bugün, ama şu da var: Bastırılan geri döndüğünde hiçbir zaman bastırıldığı şey olarak geri dönmez; o artık başka bir şeye dönüşmüştür. Günümüz insanının ölüm karşısındaki tavrını bu yüzden yalnızca "yasak" ya da yalnızca "bastırma" kavramıyla açıklamak mümkün değil. Ama yasakla kışkırtılmışlık arasındaki dengede sınıfsal bir yan olduğunu da görmek gerekir. Dehşetengiz ölüm görüntüleri neden hep uzaktaki fakir ülkelerden derlenir? Neden üçüncü sayfaların cinnet ve cinayet haberleri, sayısal olarak değilse de kültürel olarak azınlık muamelesi gören, kendi başına bir güçsüzlük ve akıldışılık olarak, bir tiksinti ya da utanç kaynağı olarak görülen yoksulluktan derlenir? Ölüm bizden uzak olmalıdır. Yoksullardan duyulan korkunun nedenini burada aramıştı Battaille. "Zenginlerin işçilerden korkması, küçük burjuvaların işçileşme tehlikesi karşısında içine düştükleri panik hali, onların gözünde yoksul insanların ölüme daha yakın olmalarındandır." Böyle diyordu *Edebiyat ve Kötülük'te:* "Hatta kimi kez pisliğin, güçsüzlüğün, kargaşanın ölüme götüren izbe sokakları, bizleri ölümün kendisinden daha çok tiksindirir."[3]

Tiksindirir, bu yüzden de daha çok haz verir. Bu toplum savaşta ölen askerlerin ölümünden bir mit, ünlü yıldızların ölümünden bir kült çıkarmaya devam edecek. Hepsinde ölüm yabancı, hepsinde bir inkâr var. Ama bugünün pornografik ölümlerinin esas malzemesini kültleşen ölüler, muhteşem cenazeler ya da anıtsallaşmış kabirlerdense kamuoyunda teşhir edilen sahipsiz cesetlerden alması tesadüf değil. Barış Manço'nun cenazesiyle bir üçüncü sayfa kahramanının parçalanmış bedeni arasındaki,

Vehbi Koç'un naaşıyla Feri Cansel'in morg çekmecesine tıkıştırılmış cesedi arasındaki farkın esas nedenini burada aramak gerekir.

Acıların Çocuğu

I.

Şişli'deki, Beşiktaş'taki, Aksaray'daki seyyar kartpostal tezgâhlarında ünlü yıldızların, çıplak kadınların, asker ve manzara resimlerinin yanı başında daima kederli çocuk resimleri de vardır. Göz pınarlarında yaşlar birikmiş, güzel yüzlü, üzgün bakışlı, çileli çocuk kartpostalları. Yirmi yıl kadar önce bunlardan biri çok meşhur olmuştu. Dudaklarını çaresizce bükmüş, tombul yanaklarından yaşlar süzülen küçük bir oğlan çocuğu resmiydi bu. Sonra posterleri de yapıldı; bakkal dükkânlarına, kahvelere, işyerlerine asıldı. En çok da taşrayla büyük şehir arasında gidip gelen uzun yol sürücüleri sevmişti resmi. O yıllarda şehirlerarası otobüslerin arka camlarına asılı dev posterinden, uzun süre yaşlı gözlerle bize baktı çocuk. Acının alışılmış temsillerine; bir dönem bu ülkede ihmal edilmişliğin simgesi olmuş ezik, kavruk, bakımsız köylü çocuklarına pek benzemiyordu. Düzgün taranmış sarı saçları, kocaman mavi gözleri, temiz pak giysileri, aydınlık bir yüzü vardı. İyi bir aileden gelmiş, acının içine doğmaktan çok, acıya sonradan maruz kalmış gibiydi. Dünyaya gözünü açar açmaz karşı karşıya kalınan bir yoksulluktan, daima orada olmuş bir yokluktan çok, sonradan yenen bir darbeyi, en çok da öksüzlüğü ya da yetimliği düşündürüyordu. Sanki bir türlü anlam veremediği o darbe yüzünden dünyaya küsmüştü çocuk. Murat Belge o yıllarda yazdığı bir yazıda bu resmin bu ülkede bu kadar popüler olmasının nedenini, Türk toplumunun çocuklarına karşı suçlu bir toplum olmasına bağlamıştı. Kimsenin çocuğu olmayıp da herkesin çocuğu olabilecek bu gözü yaşlı çocuğun, bilinçliliğin derinliklerinde yıllardır uyuklayan suçluluk duygularını uyandırdığını söylüyordu.[1]



Bense orada suçluluktan çok, mağduriyet duygusunun ağır bastığını, toplumun kendini suçlu bir yetişkinden çok, acılı bir çocuk olarak gördüğünü düşünmüştüm. İnsanlar kendilerini zalim (dolayısıyla da suçlu) bir yetişkin olarak çocuğun karşısına değil, mazlum (dolayısıyla da mağdur) bir çocuk olarak onun yerine koymuşlardı. Onun suretinde kendi acılarını seyrediyor, onun şahsında aslında kendilerine acıyorlardı. Merkezinde kederli bir çocuk yüzünün yer aldığı bütün savaş, felaket ya da acı görüntülerinde vardır bu. Hepsinde çocuk yüzü, büyüklerin kendi acılarının en kestirme ifadesi olarak dolaşıma girer. Ama hep bir anlam fazlası da vardır orada. Aslında bu yüz bize acıyı değil, hak etmediği halde acıya maruz kalmış olmayı anlatır. Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir orada çocuk. Görüntüye bir de ikinci anlam eşlik eder. Onu seyredenler için aynı zamanda bir direnci temsil eder acılı çocuk. Erken yaşta yaşanmış onarılmaz bir dehşet duygusu, koyu bir çaresizlik ya da kendini er geç ifade edecek ürkütücü bir hınçtan çok, her şeye rağmen korunmuş bir onura işaret eder. Derinden yaralıdır, çocuk yaşta örselenmiştir, ama buna rağmen (sanki tam da bu yüzden) ona kötü davranan dünyaya inat yıkılmamış, ayakta kalmıştır. Her şey sanki bir anda tersine dönmüştür. Zalim bir dünyada erken yaşta yaşanan acı şimdi karşımıza onurun, erdemin, iyi yürekliliğin kaynağı olarak çıkıyordur.

Kartpostaldaki çocuğun sarışınlığına gelince. En azından bu örnekte, Türk toplumu kederli çocuk kahramanını, ona kendi çocuk kalmışlığının gerçek nedenlerini, örneğin Doğululuğunu, geri ve yoksul bırakılmışlığını hatırlatan kendi kavruk çocuklarında değil, bilmediğimiz bir nedenden acı çeken bu Batılı oğlan çocuğunun yüzünde bulmuş gibidir. Tıpkı çocuk kitaplarındaki güleryüzlü sarışın çocuklar gibi, tıpkı bebek maması ya da çocuk bezi reklamlarına çıkan mavi gözlü tombul çocuklar gibi, tıpkı Yeşilçam'ın temiz yüzlü sokak çocukları gibi, tıpkı Ömercik, Sezercik ya da Yumurcak gibi bu yüz de bütün yetimliğine rağmen, çocuk yaşta acı çekmiş olmanın yol açabileceği her türlü ruhsal kirlenmeden, hınçtan ya da şiddetten arınmıştır. Acıya eşlik eden bütün olumsuz duygulardan arındırıldığı, kederli ama dirençli, çileli ama onurlu bir imgede dondurulduğu ölçüde de toplumsal acının metaforu olabilmiştir.

II.

Gözü yaşlı çocuk posteri, bu ülkede popüler olmuş acılı çocuk yüzlerinin ne ilki ne de sonuncusuydu. Türkiye'nin şehirli popüler edebiyatın ilk örneklerinde de rastlarız bu yüze. Kemalettin Tuğcu'nun romanlarının neredeyse tamamı, iyi geçirilmiş bir çocukluğun ardından büyük şehirde yapayalnız kalmış, boynu bükük oğlan çocuklarını; çileli kahveci ya da demirci çıraklarını, bahtsız küfeci ya da gazeteci çocukları anlatır. Bu çocukların hemen hepsi, başlarına sonradan gelmiş bir felaket yüzünden acı çekerler. Hemen hepsi bir biçimde yetim kalmıştır; babalan ya gerçekten ölmüş ya da fiilen güçten düşmüş, iflas etmiş ya da hapishaneye girmiştir. Anne daima iyi ama güçsüz, küçük kızkardeş daima hastadır. Israrla hep aynı kalıbı izleyen bu romanlar, oğlan çocuğunun acımasız şehir ortamında erken yaşta vesayet üstlenmesinin, parçalanmış ailesini yeniden bir araya getirmesinin, kendine bir baba ya da usta bulmasının ya da kendi ustalaşma sürecinin hikâyesidir. Bu değişmeyen hikâyeyi anlatırken iki şeyi yüceltir Tuğcu. Birincisi, acıya tahammül. İkincisi, çocukluk. Acıya tahammülün karşımıza bir milli değer olarak çıktığı, acıyla çocukluğun mutlak bir biçimde özdeşleştirildiği bu sahnede, ülkenin bütün erdemlerinin gerçek sahibi olarak belirir çocuk. Karşımızda daima kötü muamele görmüş ama onurlu, örselenmiş ama vicdanlı, mazlum ama hakikatli, mahzun ama iyi kalpli çocuklar vardır. Bu yüzden de bütün bu romanlar büyükleri doğru yola çağıran, kalbi buz tutmuş ihtiyarların kalbini kazanan, haylaz zengin çocuklarını ıslah eden, cin gibi akıllı, ince duygulu, iyi huylu yoksul çocuğun zaferiyle sonuçlanır. Büyük laflarla, manidar cümlelerle, hep dolu dolu konuşan bu büyümüş de küçülmüş çocuklar bize büyüklerin avutulmaya muhtaç, çocuklarınsa avutmaya kadir olduğu bir dünyanın kapılarını aralarlar. Bir şey daha yaparlar: Bize erken yaşta maruz kalınan yokluğun, çocuk yaşta çekilen çilenin, yaşamın başlarında göğüslenen kötülüğün iyileştirici bir yanı olduğunu; acıdan erdem, yokluktan onur, kötülükten iyilik doğacağım müjdelerler. Bu romanların değişmeyen yanı da budur. Koşullar ne kadar kötü olursa olsun, azmi sayesinde yokluğu aşacak, şerefli, haysiyetli, örnek bir insan olacaktır acılı çocuk.

60'lar boyunca ve 70'lerin başında çevrilen Ayşecik filmleriyle (bunların ilki de bir Tuğcu uyarlamasıydı) onu izleyen Ömercik, Sezercik ve Yumurcak filmlerinin bu ülkede yalnızca çocuklar tarafından değil, büyükler tarafından da çok sevilmesinin nedeni bu olmalı. Bu filmlerin çoğunda, kötülüklerle dolu büyük şehrin ortasında öksüz veya yetim kalmış

ya da her an öksüz veya yetim kalma tehdidi altında olan çocuk, erken yaşta hak etmediği bir acıyla savaşmak zorunda kalıyordu. Ama büyük şehrin henüz güçsüzler için tam bir çaresizlik anlamına gelmediği bir dönemin ürünü olduklarından, tıpkı Tuğcu'nun romanlarında olduğu gibi, dökülen onca gözyaşına rağmen çocuğun zaferiyle biterdi bu filmler. Büyümüş de küçülmüş yavru melek Ayşecik ya da aslan parçası Sezercik sonunda aklını kullanarak, yoksul mahallelinin de desteğiyle haksızlıklara göğüs gerer; babasını hapishaneden, annesini hastaneden, nihayet ailesini parçalanmaktan kurtarır, daha olmadı kendisine sıcak (çoğu zaman da varlıklı) bir yuva bulurdu.

Ebeveynlerin kurtarılmaya muhtaç, çocuğunsa kurtarıcı olarak göründüğü bütün Yeşilçam filmlerinin değişmez kalıbıdır bu. Seyirci olarak bizler haksızlığa karşı mücadele eden, adalet dağıtan, küçük yaşta yuvanın bekçiliğini üstlenmiş kahraman çocukla özdeşleşirken aslında kendi çocuk kalmışlığımıza ağlar, ama aynı zamanda orada büyüklere hiçbir zaman nasip olmayacak bir kuvvet de buluruz. Çocuğuzdur, ama büyükleri kötülükten kurtarma, haksızlıklara karşı adaleti temsil etme, şu hoyrat dünyaya direnme görevi bize verilmiştir. Çocuk olmamıza rağmen, aslında tam da çocuk olduğumuz için. Çocukların bilgeliği, fedakârlığı ve direnci temsil ettiği bütün bu filmler aslında büyüklerin kendi kötü yazgılarını, ailevi olduğu kadar toplumsal da olan kendi iktidarsızlıklarını, kısacası kendi çocuk bırakılmışlıklarını sevme çabasının ifadesidir. Birçok masalda da rastlanan, romantik edebiyatın ise yepyeni bir hâle kazandırdığı kurtarıcı çocuk imgesinin Türkiye'nin şehirli popüler kültüründe bu kadar ısrarla yinelenmesinde; insanların bu çocuk kalmışlıkta yerli bir haysiyet, bir yavru meleklik, bir "çıtı pıtı" erdem görme ısrarında; kuşkusuz bu toplumun modem Batı karşısındaki kendi çocuk kalmışlığıyla başetme, kendini gülünç ve güdük bırakmış bu yazgıyı sevilebilir bir şeye dönüştürme, Batı'nın tuttuğu aynada beliren çocukluk imgesini tersyüz etme çabasının payı var. Ama her şeyden önce o aynada beliren "çocuk toplum" imgesini kabullenmesinin payı var. Bu yüzden de bu filmlerde ısrarla hep aynı sahne kurulur. Yetersizlik duygusunun masumiyetle, masumiyetin kurtarıcılıkla özdeşleştirildiği bu sahnede her türden yozlaşmışlığın; insanların ahlakını bozan paranın, şımarık zenginlerin, pavyonların ve batakhanelerin karşısına küçük düşürülmüş bir yerel erdemin, bir arınma imkânının simgesi olarak çıkar acılı çocuk. Sonunda zafere ulaşan çileli çocuğun hikâyesi aracılığıyla orada büyükler, maruz bırakıldıkları bu

aşılmaz yoksunluktan milli ve Doğulu bir gurur türetmeyi başarırlar: Erken yaşta büyümek zorunda kalmak (yani çocukluğunu yaşamamak, bu yüzden de hep çocuk kalmak) bize yalnızca acı değil, aynı zamanda kuvvet de verecektir.

III.

Ağlayan çocuk posteri, bu toplumun kötü yazgısını sevme çabasındaki yeni bir evrenin habercisiydi. 80'lerde yaşanan "acı" patlamasının ilk örneklerinden biri. Nitekim "acıların çocuğu" kavramı da adını, 80'lerin ortalarında bir çocuk şarkıcının, Küçük Emrah'ın aynı adla filme de çekilen şarkısından aldı. Küçük Emrah için yine o yıllarda çekilen Boynu Bükükler filmi de imgeyi pekiştirmiş olmalı. Türk toplumu, askeri bir darbenin ardından, adil olmayan bir siyasi iktidarın karşısında kendini bir kez daha çocuk konumunda bulduğu, bu yazgıyı bir kez daha sevmek zorunda bırakıldığı 80'lerde, yalnızca gözü yaşlı çocuk yüzlerini, yalnızca çığlık çığlığa acıdan söz eden çocuk şarkıcıları değil, büyük şehrin bir kez daha acıyla, acının da çocuklukla özdeşleşleştiği bütün bu sahneyi çok sevdi. Aslında yalnızca Küçük Emrah'tan ya da sayıları ve kazançları arttıkça kederleri hızla arsızlığa dönüşen çocuk şarkıcılardan da söz etmiyorum. Yalnızca dayatılan bir endüstriden değil, acılı çocukta bir kez daha kendi kudretsizliğinin izlerini bulan, bu güçsüzlüğü bir kez daha bir milli erdeme dönüştürmeye çalışan, maruz kaldığı acıyı bu kalıbın içine yerleştirmeye hazır bir toplumdan da söz ediyorum. Kendimizi de toplumdan öyle net çizgilerle ayırmayalım. Oğuz Atay'ın hayat bilgisinden yoksun, beceriksiz ve çocuk kalmış kahramanlarına, Ece Ayhan'ın "devlet dersinde öldürülmüş" çocuklarına, "orta ikiden ölerek ayrılan çocuklarına, "solgun bir halk çocukları ayaklanması"na o yıllarda gösterdiğimiz ani ilginin ardında da benzer bir şey yok mu?

Gözü yaşlı çocuk posteri, acıyı uzun bir dönem boyunca temiz yüzlü "iyi aile çocuklarının, acımasız şehrin bu Batılı kurbanlarının, Ayşecik'lerin, Ömercik'lerin, Sezercik'lerin yüzünde sevmiş bu toplumun belki de son kederli sarışın çocuk kahramanıydı. Tuğcu'nun kimsesiz çıraklarından Yeşilçam'ın yetimlerine, kederli çocuk kartpostallarından 80'lerin "acıların çocuğu" imgesine kadar aslında kalıbın ana hatları pek değişmedi. Yalnız 80'lerin ortalarında Türkiye'nin kendi Doğulu yüzünü, kendi taşrasını, şehirlerde biriken Kürtleri, ama aynı zamanda onların yazgısının alınıp satılabilir bir şey olduğunu keşfetmesiyle birlikte, kalıbın içine yeni bir içerik sızmaya başladı. Kederli çocuk daha kara, daha esmer, nihayet daha delikanlı bir çehreye kavuştu. Ömercik'in artık kimseye pek inandırıcı gelmeyen sarışın neşesi geride kalmıştı. Yine de şu hiç değişmedi: Acıların çocuğu, horlanmış çocuğun zafere ulaştığı andan geriye dönülerek kurulmuş bir hikâye oldu hep. Bize acıların çocuğu olarak sunulan, aslında bu çileli kavruk yüzün büyük şehirde başarıya ulaştığı, bir aileye değilse de paraya kavuştuğu, kendi Doğulu yazgısından "yırttığı" anda çekilmiş fotoğrafıydı. Biraz da bu yüzden bu acılı yüz, tıpkı Tuğcu'nun romanlarında ya da Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi, acıya eşlik eden onca olumsuz içeriğe rağmen temiz, masum, onurlu bir imge olarak kalabildi.

Acıların çocuğu acımasız büyük şehir ortamında babasız, evsiz ve yolsuz kalmıştı; ama tam da bu yüzden hem mağdur hem masum, hem kırılgan hem dirençli, hem çocuk hem delikanlıydı.

İmgenin zamanla politik bir vurgu kazandığını, esas gücünü bu ülkede yaşanan haksız savaştan aldığını da unutmayalım. Çocuğun yetimliği gerçek bir babadan yoksun olmaktan çok, adil bir babadan yoksun olmaktan kaynaklanıyordu. Bu yoksunluk ise inanılırlığını, haksız yere çocuklarına kıyan baba imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış çocuk imgesinden, haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış halk imgesinden aldı. Böylece, aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkan "acıların kadınının, ona adını veren şarkıcı Bergen gibi kısa ömürlü olmasına rağmen (kocası sonunda gerçekten öldürdü Bergen'i), acıların çocuğu Türk kültür hayatında uzunca bir ömür sürdü. Şarkısı söylendi, şiiri yazıldı, filmi yapıldı. Uzun bir dönem boyunca yalnızca çocuk şarkıcıların değil, neredeyse bütün taşralı erkek yıldızların yüzünde ondan bir iz vardı. Horlanan oğlanın şehrin şımarık kızlan için bir arınma fırsatı olduğu, onlara çoktan geride bıraktıkları masumiyetle birlikte mutluluk imkânını da armağan edeceği, 90'ların birçok filminin tekrarlayan temalarından biriydi.[2]

IV.

Aslında beni bu yazıda imgenin tarihinden çok, yalana dönüştüğü an ilgilendiriyor. Acıların çocuğu 80'lerde yaşadığı patlamanın ardından bir on yıl içinde kültürel dokunun içindeki ana ipliklerden biri olmaktan çıkıp piyasadaki yüzlerce farklı imgeden biri haline geliverdi. Eski popülerliğini, daha önemlisi eski inanılırlığını kaybetti. Ama bunda yadırgatıcı bir yan da var. Çünkü bu değişim tam da bu ülkede acının, çocukların yüzünde en görünür hale geldiği, büyük şehrin sokaklarının haksız yere mağdur olmuş, öksüz ve yetim kalmış çocuklarla dolduğu sırada gerçekleşti. Tuhaf bir biçimde imge, işaret ettiği şeyin kendisiyle karşı karşıya geldiğinde, belki biraz da bu yüzden inanılırlığını kaybediverdi. Daha da önemlisi, gazetelerde ve televizyonda her an karşımıza çıkan "çocuk şiddeti" haberleriyle birlikte çocuk yüzü acıyı simgeler olmaktan çıktı. Adil olmayan bir dünyada erken yaşta darbe yemiş, ama buna rağmen adalet dağıtan kırılgan çocuk imgesi, şehir hayatının önünde bir tehdit olarak dikilen, her an suç işlemeye hazır, tehlikeli ve yıkıcı bir imgeye bıraktı yerini. Uzun yıllar milli bir yetimlik duygusunun, yoksunluktan beslenen Doğulu bir gururun simgesi olan, bu toplumun pek sevdiği bu mağdur

romantizminin merkezindeki çocuk bu kez bambaşka yönüyle, bir korku nesnesi olarak, bir dehşet figürü olarak çıktı karşımıza.

Yadırgatıcı olan şu: Sokak çocukları kamuoyunun gündemine aslında acıların çocuğu imgesinin popülerleştiği yıllarda girmişti. Ama bu çocukların toplumca paylaşılan bir acının temsili, milli bir yokluk duygusunun timsali olamayacakları başından belliydi. Her ne kadar kendilerine başlangıçta bir acıma duygusuyla yaklaşıldıysa da, sokak çocukları aslında başından itibaren acı çektikleri için değil, suç işledikleri için, adaletsiz şehrin kurbanı oldukları için değil, tersine şehri tehdit ettikleri için, kısacası ilk başlarda haber dergilerinde anıldıkları adla "suçlu çocuklar" oldukları için gündeme geldiler. Yani bu çocuklar başından itibaren "acıların çocuğunu tanımlayan masumiyetten, büyük şehirde babasızlıklarına rağmen ayakta kalmış olmanın verdiği onurdan, gücünü acıya tahammül etmiş olmaktan alan bir haysiyetten yoksundular. Onlarda kötü kader Tuğcu'nun köprüaltı çocuklarında, Yumurcak'ta ya da Küçük Emrah'ta olduğu gibi delikanlılığa değil, nedense hep suça açılıyordu. Bu yüzden de onlar bir üçüncü sayfa dehşetinin muhtemel özneleri olarak daima kötülükle birlikte anıldılar. Sokak çocukluğundan şarkıcılığa yükselen Doğuş da buna dahil. Gözlerinde birkaç damla yaş kederli şarkılar söylerken, az kalsın Reha Muhtar bile çileyi başarıya dönüştürmüş bu çocuğu bağrına basacaktı. Ama kötü sicilin, hırsızlıkların, suçun ortaya çıkması fazla zaman almadı; hikâye tam açıldığı anda bitiverdi. Sokak çocukluğu sınıfsal bir korku kaynağı olmaktan çıkıp milli bir acıların çocuğu imgesine bir türlü terfi edemedi.

Acıların çocuğu imgesinin masumiyetiyle sokak çocuklarının suçluluğu arasındaki örtüşmezlik, imgeyle gerçeği arasındaki bu karşıtlık, bize iki şeyi gösteriyor. Birincisi, "acıların çocuğu" aslında bir yalandı. Çünkü kendini ancak mazlumluğun gerçek nedenlerini, ardındaki gerçek çatışmayı, ona eşlik eden dehşeti, ama aynı zamanda orada biriken hıncı gizleyerek masum bir imgeye dönüştürebiliyor, acıyı ancak bu şekilde sevilebilir kılıyordu.[3] İkincisi, Türkiye'de bir dönem sona erdi. Bu ülkede acının yetim kalmış şehirli çocuklar tarafından, sonunda örnek bir insan olmayı başarmış hakikatli çıraklar tarafından, büyük şehirde yolunu bulmuş taşralı çocuklarca temsil edildiği dönem geride kaldı. Çünkü, her ne kadar yalanı içinde barındırsalar da bu imgeler inanılırlıklarını, taşranın henüz olanca gerçeğiyle, bütün şiddeti ve yoksulluğuyla büyük şehre boşaltılmamış

olduğu, yoksulluğun henüz kitlesel bir tehdit olarak algılanmadığı bir dönemden alıyordu. Yoksul çocuğun iyi kalpli ustaların ya da yoksul mahallelinin yardımıyla, bilgece davranarak, aklını kullanarak, şiddete bulaşmadan zafere ulaşacağı yolundaki hikâye bugün yalnızca tutumluluk fikrinden çoktan vazgeçmiş orta sınıf için değil, yoksulların kendisi için bile pek inandırıcı değil. Sefaletin empatiyle yaklaşılacak bir şey olarak değil, korkulacak bir şey olarak algılandığı; yoksulluğun acımasız bir kaderin görünümü olarak değil, düpedüz kişisel bir beceriksizlik olarak görüldüğü günler bunlar.

Bu yüzden bugünün popüler imgelemi esas malzemesini acılı hikâyelerden değil, büyük gazetelerin tamamına yön veren üçüncü sayfalardan, haber programlarının neredeyse tamamına hakim olan "reality show"lardan alıyor. Çünkü onlar bize çileli yoksulların tehlikeli bir kitleye, mağduriyetin hınca, acının suça dönüştüğü andan söz ediyorlar.

V.

Yine de şu soruyu sormak gerekir: Uzun yıllar masumiyetle, kırılganlıkla özdeşleştirdiğimiz çocuğu nasıl oluyor da kolayca bir korku nesnesi olarak algılayabiliyoruz bugün? Sokak çocukları karşısında hissedilen sınıfsal korku hangi eski korkularla iç içe geçiyor? Tekinsizliğin bir çocuk tarafından temsil ediliyor olması ne demek?

Belki önce "masum çocukluk" fikrinin kendi tarihine bakmak gerekir. Philippe Aries *Çocukluk Yüzyılları* adlı kitabında, apayrı bir çocukluk imgesinin var olmadığı Ortaçağ'dan çocukluğu bir sabit fikre dönüştürmüş modem dünyaya nasıl gelindiğini anlatırken, bu sorulan cevaplamamızı sağlayacak ipuçlarını verir. Uzun yıllar "minyatür bir yetişkin" olarak görülen, yetişkinlerle aynı mekânları, aynı giysileri, aynı oyunları paylaşan çocuk Batı Avrupa toplumlarında on sekizinci yüzyıldan bu yana ayn bir bilgi, ayrı bir cazibe merkezi olarak ayrışır. Böylece hayat, yetişkinler dünyasıyla bu dünyanın dışında bırakılan çocukluk dünyası olarak kesin çizgilerle ikiye ayrılır. Aries'e göre çocukluğun bu modern keşfine iki düşünce eşlik eder. Birincisi, çocuk günaha ve kötülüğe yatkın değil, esas olarak iyi ve masumdur; bu yüzden de büyüklerin dünyasından korunması gerekir. İkincisi, çocuk zayıf ve cahildir; bu yüzden de eğitilmesi, terbiye edilmesi gerekir. Yetişkin duygularına hakim, mesafeli ve ölçülü olan, gözleyen ve gözetleyense; çocuk her an uçlara savrulan, mesafesiz ve ölçüsüz olan, bu yüzden de sürekli gözetlenmesi gerekendir.

Aries'in anlattıkları her ne kadar Avrupa, özellikle de orta sınıf için geçerliyse de, çocuğa yönelik modem tutumun temel özelliklerini aydınlatan ipuçlarını içinde taşır.[4] Çocuğa karşı bu yeni bakışta (aslında yalnızca çocuğa değil, aynı zamanda bir çocukluk olarak düşünülen vahşiliğe, ilkelliğe ya da Doğu'ya yönelik bakışta da) farklı anlarda farklı tutumlar doğuracak bir ikilik saklıdır. Çocuk hem masumiyeti, bozulmamışlığı ve saflığıyla bir özlem nesnesidir; hem de doğumundan başlayarak terbiye edilmesi, bir bilgi ağıyla kuşatılması gerektiğine göre aslında yırtıcı, vahşi ve tehlikeli bir doğaya sahiptir.

Çocukla ilgili korkularımızın bir kaynağı da çocuğun çoğu zaman bastırılmış bu ikinci yüzü. O korkuda, tıpkı başıboş bırakılmış kitle gibi başıboş bırakılmış çocuğun da vahşetin öznesi olduğu sezgisi gizli. Yakın zamana kadar masum bir varlık olarak düşündüğümüz çocuğu bugün kolayca tekinsiz bir varlık olarak algılıyor olmamızın nedeni de bu. Çünkü, hakkında anlattığımız bütün masumiyet hikâyelerine rağmen, modem toplumda çocuk başından itibaren kitlenin gizli metaforudur. Nasıl kitleyi kendini denetlemekten acizliği, dizginlenmesi gereken akıldışı tabiatıyla terbiyeye muhtaç bir çocuk olarak algılarsak, çocuğu da bastırılması gereken tehlikeli tabiatıyla daima bir kitle olarak algılarız. İkili bir mecaz vardır burada: Nasıl başıboş bırakılmış kitle başıboş bırakılmış çocuk gibi isyankâr, vahşi ve tekinsizse, başıboş bırakılmış çocuk da başıboş bırakılmış kitle gibi isyankâr, vahşi ve tekinsizdir.

Sokak çocuklarını nasıl algıladığımızı düşünelim. Sokaktan geçip giden biri için bu çocuklar benzer kaderleri ama ayrı yüzleri olan tek tek çocuklar değil, birlikte hareket eden bir çocuklar ordusudur, dizginlenemez bir sürü. Şehrin izbe karanlıklarından, kontrol edilemez bir kargaşanın içinden günışığına çıkıp sonra tekrar oraya geri dönecek bir kara kalabalığın, her an uçlara savrulabilecek bir ayaktakımının, başıboş kalmış bir güruhun üyeleri. Bu yüzden de daima sınıfsal bir korkuyu harekete geçirirler. Ama burada bundan fazlası da var. Çünkü sokak çocuklarından duyulan korku, sindirilmiş kitlenin sonunda onu sindirenden intikam alacağı korkusu kadar, ondan çok daha eski bir korkuyu, bastırılmış çocukluğun (ya da bastırılmış kadınlığın veya fethedilmiş yediliğin) sonunda uygarlığa kötülük olarak geri döneceği korkusunu da içinde taşır.[5] Sokak çocuklarıyla göz göze geldiğimizde orada yalnızca dizginlerinden kurtulmuş kitlenin tekinsizliğini değil, aynı zamanda başıboş kalmış, başıboş kalır kalmaz kendini kötülüğe

adamış çocuğun isyanını da görürüz. Erken yaşta darbe yemiş, buna rağmen sonunda adil, şerefli, iyi huylu bir insan olmayı başarmış yoksul çocukla ilgili milli-romantik hikâye de burada çöker. Orada, büyümüş de küçülmüş kurtarıcı çocukların, boynu bükük evlatlıkların, ağzı var dili yok beslemelerin, gözü yaşlı yetimlerin, bahtsız delikanlıların, nihayet tüm acıların çocuklarının yerini ıslahı imkânsız bir çocuk kitlesi almıştır.

Tuğcu'daki milliyetçi yoksul sevgisinin, Yeşilçam'ın mutlu sonla biten yetim hikâyelerinin, nihayet boynu bükük ama erdemli delikanlı hikâyelerinin bitip üçüncü sayfa dehşetinin devreye girdiği yer de burası: toplumun gözünde mağdurun suçluya dönüştüğü an. Tıpkı korku filmleri gibi (özellikle de uğursuzluğu masumiyetin içine yerleştiren çocuk-şeytan filmleri gibi) gazetelerin üçüncü sayfalan da uygarlığa eşlik eden korkunun bu kez sınıfsal bir içerikle geri döndüğü yerlerdir. Orada cani anneler, vicdansız babalar, parçalanmış aileler, sönmüş hayatlar vardır; hayatları cinnete ve cinayete açık, her an ölebilir, her an öldürebilir insanlar vardır. Ama hepsi de öteki sınıftandır. Orada dehşet daima aşağı sınıfın kaderi olan bir kötülüğün, yoksul kitlelerin neredeyse doğuştan getirdikleri bir patolojik nüvenin görünümüdür. İçine doğduğumuz uygarlıkla ilgili temel huzursuzluğumuz, orada bizden daima daha yoksul, daha kötü, daha çaresiz olan insanlara yansıtılmış, aslında hep yanıbaşımızda olduğunu bildiğimiz kötülük orada daima olağanüstü, sıradışı, yabancı bir sahneye taşınmıştır. Nasıl korku romanı "bir zamanlar" denilen uzak zamanlarda, uygarlıktan uzak mekânlarda; yeterince ışıklandırılmamış, yolu izi olmayan ücra köşelerde; karanlık ormanlarda, dağ başlarında, ıssız şatolarda geçerse, üçüncü sayfa da dehşeti bizden her zaman uzakta olacak insanların karanlık tabiatına, onların içine pusu kurmuş, ne zaman nerede ortaya çıkacağı bilinmeyen, bize gerilimli bir bekleyişten başka seçenek bırakmayan şeytani nüveye bağlar. Tek farkla: Burada katilin kim olduğu başından bellidir; belli olmayan sadece nerede ve nasıl harekete geçeceğidir.

İşte sokak çocukları bize bu olağanüstü sahneyi verdi. Çünkü onlar her şeyden önce yetişkinle çocuk arasındaki ayrımın tam var olmadığı bir dünyayı temsil ediyorlar. Kurumsal kötülükle; devlet baskısıyla, asker şiddetiyle, polis dayağıyla erken yaşta tanışmış olmaktan kaynaklanan bir hayat bilgisine sahipler. Ama bir şey daha var: Sokak çocukları, acının kestirme ifadesini bulmakta zorlandığımız donuk ve ifadesiz yüzleriyle olduğu kadar, vicdanımıza değil cüzdanımıza seslenen arsız ve talepkâr bakışlarıyla da sokaktan geçenler için acının değil suçun, kaba kuvvetin ve

ihlalin alanına aitler. Büyümüş de küçülmüş yüzlerinde bu kez anasını babasını batakhaneden kurtarmış çocuğun bilmiş sevimliliği değil, bir çocuğun bunu hiçbir zaman yapamayacağının, dahası ailelerin parçalanmaktan kurtarılmasının hiç de o kadar kolay olmadığının, bazı babaların hapishaneye, bazı annelerin hastaneye, bazı çocukların sokağa mahkûm olduklarının kanıtı var. Milli bir acz duygusunun metaforu değil, horlanan çocuğun sonunda yetişkinden intikam alacağı korkusuyla bütünleşmiş sınıfsal bir korkunun nesnesi olmalarının nedeni de bu.

Televizyon kanallarında biraz dolaşmak yetiyor. Her ne kadar sokak dekorlarından stüdyoya terfi ettiyse de besili "sokak çocuğu" Savaş Ay seyircisini uzun yıllar bu imajla tavlamayı başardı. Bir başka kanalda, baştan aşağı manidar dizelerle dolu, dokunaklı şiir küplerinden biri var. Adı, "Sokak Çocuğu". Bütün bunlar, acıdan beslenen delikanlı duyarlılığının artık pek inanılır olmasa da, bu ülkede daima bir müşterisi olduğunu gösteriyor. Ama romantik imgeyi bozan sokak çocuğu görüntüleri şunu açıkça ortaya koydu. Acıların çocuğu yalnızca acıyı bir delikanlılık imgesiyle süslediği, kötü yazgıyı kadre uğramış ama zedelenmemiş çocuk imgesinin ardında görünmez kıldığı için değil, aynı zamanda bu kültürün kendini korumak için sindirdiği kitlelerden olduğu kadar, kendini korumak için bastırdığı çocukluktan duyduğu korkuyu gizlediği için de bir aldatmacaydı bence. Sokak çocuklarının romantik bir "poetika"sı yapılabilir, ama onlar hiçbir zaman milli bir kimsesizlik duygusunun, toplumca paylaşılan Doğulu bir yetimliğin simgesi olamayacaklar.

Öyle görünüyor ki Türkiye yeni popüler kahramanlarını, her şeye rağmen adalet dağıtan mazlum, mağdur ama masum yetimlerden, çektikleri çileye rağmen onurlu davranan kırılgan Doğulu çocuklardan değil, toplumun yeni korku nesnelerine karşı savaş açan, şehri pislik ve kargaşadan korumak için her yola başvuran, suça ve hınca kilitlenmiş güçlü Türkler'den, artık kendini masum olmak zorunda hissetmeyen yeni bir delikanlı tipinden alacak, en azından bir süre için.

Azgelişmiş Babalar

I.

Acıların çocuğu tipik ifadesini Kemalettin Tuğcu'nun romanlarında, Yeşilçam'ın çileli çocuk fimlerinde, nihayet 80'lerin çocuk şarkıcılarının kederli sesinde bulmuştu. Ama bu imgenin yalnızca popüler kültüre özgü olduğunu düşünmek doğru olmaz. Başından bu yana Türk seçkinlerinin de başetmek zorunda kaldığı bir sorundu yetimlik. Jale Parla *Babalar ve Oğullar'da.* Tanzimat romanı bağlamında tam da bu sorunu ele alır: Tanzimat romanı bir babasızlığa, bir yetimliğe doğmuştur. Sorun, bu romanların çoğunun kahramanının yetim oğullar olmasından ibaret değildir. Romanın esas oğlanının ısrarla yetim oluşu, yabancı topraklarda tutunmaya çalışan bu türe özgü yapısal bir sorunun işaretidir aynı zamanda. Bu ilk romanların kendilerinin "yetim metinler" olduğunu söyleyecektir Parla. Tanzimat romancıları bir yandan Batı'dan aldıkları yeni edebi türde ürün verirlerken, bir yandan da Osmanlı imparatorluğu'ndan devraldıkları eski dünya görüşünü, eski ahlak ve değerler sistemini sürdürmeye çalışırlar. Bu ikisini aynı anda yapabilmek, bu kaygan zeminde yol alabilmek için ise güçlü, adil, koruyucu bir babaya muhtaçtırlar.

Parla'nın Türk romanının kaynağında saptadığı temel boşluk da budur. İlk Türk romancıları savundukları cemaatçi değerlerin koruyucusu olabilecek kudretli bir babadan, romanlarının epistemolojik temelinin Batı'ya yenik düşmesini engelleyecek güçlü bir otoriteden yoksundur. Bu ilk romanlardaki katı ahlaki havayı, kalıplaşmış değerleri, öğretici üslubu, yargılayıcı ses tonunu da buna bağlar Parla. Tanzimat romancıları erken yaşta bir kudret boşluğunu kapatmak zorunda kalmış otoriter çocuklardır. Siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil vasi ihtiyacını giderebilmek için çocuk yaşta vesayet üstlenmek zorunda kalmışlardır. Yalnızca yetim oğlanın ibret dolu hikâyesini anlattıkları için değil, yazarları daha baştan cemaatçi değerlerin bekçiliğini üstlenmek zorunda kaldığı için de yetim metinlerdir bunlar. O halde bu metinlerdeki otoriter ses tonu, arkasını bir kuruma dayamış olmanın verdiği bir yazarlık kudretinden çok, o kudrete

hiçbir zaman sahip olamamış yazarın bir an önce yetimlikten kurtulma telaşını yansıtır. Parla'ya göre Türk romanı bir baba-oğul çatışmasından çok, babadan yoksun kalmanın telaşı içinde, bir baba arayışının içine doğmuştur.[1]

Popüler kültürün "Size baba diyebilir miyim amca"sıyla yenilikçi seçkinlerin "yetim metinleri" arasında elbette sayısız dolayım, ama aynı zamanda temel bir bağ da var. Yıllar sonra modem Türk romanının en iyi örneklerinden bazılarının bu acıklı popüler içeriği yok saymadan, ama aynı zamanda türün kaynağındaki bu yetimliği sorunsallaştırarak yazılabilmiş olması tesadüf değil. Oğuz Atay'dan, *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar'dan* söz ediyorum. Bir zamanlar romanın ses tonunu, ahlaki havasını, kalıplaşmış değerlerini belirleyen yetimlik, bu romanlarda yapıtın doğrudan sahnesi, romanların konusunu olduğu kadar anlatımını da belirlemiş temel meselelerden biri haline gelir.

Önce içerikten, Atay'ın karakterlerinden söz ederek başlayalım. Bu kişilerin ayırt edici özelliklerinden biridir kudretsizlik. Dahası, her iki romanda da işaret edildiği gibi, babadan tevarüs edilmiştir. Tutunamayanların prensi Selim "azgelişmiş bir babanın azgelişmiş tek oğlu"dur. Turgut "pısırık bir babanın ürünü"dür. "Benim içimdeki çocuk büyümedi... yaşamadığı için büyümedi hiç, amcası," der *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet. Atay'ın her iki romanında da kahramanlar çocukluğunu yaşamadan büyümek zorunda kalmış, bu yüzden çocuk kalmışlardır. Vaktinden önce büyümüşler, bu yüzden evde kalmışlardır. Hayatın acemisidirler; hayat bilgisinden, "hayat paso"sundan yoksundurlar.

Atay'ın bu çocuk kalmışlığı yalnızca kendi kahramanlarının değil, "Türkiye'nin Ruhu" dediği şeyin de ayırt edici özelliklerinden biri olarak gördüğünü biliyoruz. Batı dünyasından tümüyle farklı bir bakışı nasıl anlatabileceğini sorun edinmişti Atay.

Günlük'teki notlarından, en azından *Tehlikeli Oyunlar'ı* tasarlarken böyle bir kaygısı olduğu anlaşılıyor. Bu kaygı bir tür çocuk kalmışlığa, bir akıldışılığa, yarı şaka yarı ciddi övündüğü bir taşralılığa, Batı'nın "soğuk ve mesafeli" tutumundan farklı olarak duyguların alanına götürmüştü onu. *Günlük'te* bunu açıkça dile getirir: "Batı Dünyasından bütünüyle farklı bir görüşü anlatmayı bilmem nasıl becermeli? Bunu hissettiğimi sanıyorum. Bir bakıma 'irrational' -Batı'nın anladığından ayrı- bir görüş bu. İçinde, düşünenin fark etmediği bir 'humour' olan, saf diyebileceğim bir

görüş. Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, myth'lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde. Aklı başında bir Batılının gülerek karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde."[2]

Bu cümlelerde de hissedilir. Oğuz Atay'da çocukluk daima ikili bir anlam taşır; birbirinin karşıtı olan iki anlamı birden içinde barındırır. Bir yanıyla saflık, hesapsızlık ve samimiyet demektir çocukluk. Doğu'nun çocukluğuna, "bizim samimiyetimiz ve sıcaklığımız" dediği şeye sempati duyar Atay: "Biz Steinbeck'in pamuk ve şeftali toplayan işçileriyle birlikte acı çekeriz, Hamlet'in meselesine katılırız. 'Palto' bizi derinden sarar. Batılı değerlendirir, biz severiz."[3] Yine *Günlük*'te bir "çocuksu gurur" olarak söz edecektir bundan: "İyi aile çocukları arasında, onlara çamur atan mahalle çocukları gibiyiz. Ben buna saflık diyorum ve genel anlamda bir sempati duyuyorum." Gelişmemişlikte erdem gören, orada soylu bir yan bulan, saflığı yücelten romantik bir çocukluk anlayışı vardır burada. Ama öbür yanda Atay için düpedüz azgelişmişlik demektir çocukluk; başkalarının gözünde gülünç duruma düşmek, alay konusu olmak, hayat boyu utanç duygusundan kurtulamamak demektir. Erken yaşta haksızlığa uğramış olmak, mağdur olmak, bu yüzden de hep öfke duymak demektir. *Günlük'*teki cümlenin devamında Doğu'nun çocuk kalmışlığının öbür yüzü de açıkça belirtilmiştir: "Ben buna saflık diyorum ve genel anlamda bir sempati duyuyorum. İçinde yaşarken de öfkeyle tepiniyorum."[4]

Çocukluğun yüklendiği bu iki karşıt anlamın, bunlara eşlik eden karşıt duyguların ardında elbette bir açmaz vardır. "Türkiye'nin Ruhu"nun (ya da Atay'ın yine günlüğünde kullandığı kavramla, "Batı dünyası"nın dışında kalan dünyanın, Doğu'nun "çocuk millet"lerinin) Batı karşısında bir "mahalle çocukluğu"ndan ibaret kalmışlığı apaçık bir haksızlıktır; insanda utanç olduğu kadar öfke de uyandırır. Ama Atay'ın benimsediği romantik tersine çevirme de -çocuk toplumlarda bir saflık, bir samimiyet, bir bozulmamışlık görme, oradaki sıcaklığa, çocuksu gurura sığınma ihtiyacı da- kendini bir kez daha Batı'nın tuttuğu aynada görmek demektir. Oradan yansıyan gelişmemişlik imgesini, ona eşlik eden yetersizlik duygusunu, yani çocuk kalmışlığı, yani duygudan ibaret bırakılmışlığı - evet, bu kez içini olumlu içeriklerle doldurmak üzere, ama yine de peşinen kabul etmek demektir. *Günlük'teki* cümleleri bu açıdan bir kez daha okuyalım: "Biz Steinbeck'in pamuk ve şeftali toplayan işçileriyle birlikte acı çekeriz,

Hamlet'in meselesine katılırız. 'Palto' bizi derinden sarar. Batılı değerlendirir, biz severiz."

Oğuz Atay'ın gerçek hayatta aşılması o kadar da kolay olmayan, fikirsel olduğu kadar duygusal içeriklerden de yapılmış bu açmazı romanın imkânlarıyla nasıl sorunsallaştırdığı, çocuk kalmışlığı nasıl bir edebi olgunluğa dönüştürdüğü üzerinde durmak istiyorum bu yazıda. Atay'ın yazdıklarının bu çerçeveyle sınırlı olduğunu, bu ulusal-kültürel açmazın alegorisinden ibaret olduğunu düşündüğüm için değil. Çok daha zengin ruhsal-varoluşsal açılımları olan sorunları, bu yerli malzemenin içinden yol alarak, barındırdığı duygusal içerikleri kendi iç dünyasında yoklayarak ele almıştı Atay. Yerli malzemeye gelince, bunun popüler roman, film ya da şarkılarda gördüğümüz "acıların çocuğu" imgesine çok da yabancı olmadığını söyleyeceğim ben. Belli ki *Tehlikeli Oyunlar'ın* Hikmet'inde, çocukluğun bu ikili anlamını (çocuk kalmışlığın iyi bir şey olduğunu düşünen "duygulu ve romantik" çocuk Hikmet ile burada kendine yapılmış bir haksızlık olduğunu hisseden; çocuk kalmışlık sahneye "soytarı" ya da "uşak" rolünde çıkarılmış olmak demektir, diye düşünen öfkeli Hikmet'i) aynı kişilikte buluşturmayı denemişti Atay. Her an birbirine dönüşebilen ama birbiriyle pek de uzlaşamayacak olan bu anlamların aynı yerde yan yana durmasının doğurduğu gerilimin Atay'da bir üçüncü seçeneğe, bir kötü çocukluğa yol açtığını da söyleyeceğim ilerde. Ama bunun Hikmet için (kuşkusuz Atay için de) neden bir çözüm yolu olamadığına da değineceğim. Şimdilik sadece şunu belirtmekle yetinelim: *Günlük'teki* romantik imge (Doğu'nun duygululuğu ve samimiyeti, akıldışılığın erdemleri ve çocuksu gurur) bu romanlarda da vardır, ama artık bağlanılamayacak bir imgeye dönüşmüştür. Ya da tersinden söyleyelim: İnandırıcılığını çoktan yitirmiştir imge, ama yine de duygusal içerikleri kımıldamaya devam eder. Hikmet'in çocuk kalmışlıkla ilgili cümlelerinin okurun kulağına hep ürkütücü bir "Ha-ha" sesiyle ulaşmasının nedeni de bu: "Çocuk kalmak iyiymiş. Biz de iyi kaldık albayım; medeniyet bizi bozamadı. Ha-ha."

II.

Madem yetimlikten söz ediyoruz, babalara daha yakından bakmakta yarar var. Atay'ın her iki romanında da gerilerde bir yerde bir "utanç devri", o devrin başında çocuklarını gülünç duruma düşüren "azgelişmiş" bir baba vardır. Kültürel kudretini kaybetmiş, bu yüzden de sakil düşmüş babalardır bunlar. *Tutunamayanlar'da*. Turgut'un babası Hüsnü Bey "isimleri yerli

yerinde ve başka isimlerle münasebetini bilerek" kullanma denen yetenekten yoksundur örneğin. Aristophanes'le Ksenophanes'i, Platon'un aile nazariyesiyle Dante'nin devlet mefhumunu birbirine karıştırır. Daha kötüsü dile de hakim değildir. Hayatı telaffuz etmekte zorluk çektiği kelimelerle boğuşarak, anlamadığı sözleri tekrarlayarak geçmiştir. Platon'dan söz ederken de, Turgut'un kulağına ezanı fısıldarken de "bilmediği bir düzenin ezberciliğini" yapıyordur. Onu "yarı münevver" kılan koşullar, babalığının da yarısını alıp götürmüş gibidir. Aile fotoğrafında bir sığıntı gibi durur Hüsnü Bey: Yerinden edilmiş, kudreti çalınmış, komik düşürülmüş çocuk adam.

Bu temayı ısrarla tekrarlayacaktır Atay. Benzer bir biçarelik Hikmet'in "berber taklidi çantasıyla baba taklidi yapan", muhasebeyi hususiye memuru babası Hamit Bey için de geçerlidir. Berber çantasına benzeyen şişkin bavulu, traş takımı, karısının diktiği (bir çocuk gibi boynuna bağladığı) traş bezi, pijamaları ve terlikleriyle tipik bir alaturka babadır Hamit Bey. Babalarından daha modem olmaya çalışan bütün buralı çocukların hayatlarının şu ya da bu aşamasında çizgili pijamayı, fileli atleti, terliği ya da bıyığı bu kudretinden olmuş, bu yüzden daha da zorbalaşmış kifayetsiz babanın simgesi diye küçümsemiş olmaları boşuna değil. Bir tür biçimsizliktir çünkü alaturkalık. Batılı şapkanın sakil gösterdiği yerlilik; şapkanın düştüğü, şekilsizliğin kendini ele verdiği yer. Çocuğu küçük düşüren alaturka içeriğin daha çok babayla özdeşleştirilmesi de tesadüf değil. Kültürel idealler bu kültürde babanın alanı olduğuna göre, bir kez Batılı idealler açısından bakıldığında hep şekilsiz ve yarım görünen, ne yaparsa yapsın modernliğin berisine düşen, her zaman çoktan alaturka olan da baba olacaktır. Çocuğu utandıran yerli malzemenin esas simgesidir artık baba. Atay'ın "terlikli" babalarında (kuşkusuz kendi "terlikli" babalarımızda da) açıkça görülür bu. "Babamın gülünçlüğüne de dayanamıyordum, onun yüzünden herkes sanki benimle alay ediyordu," der Hikmet. "Kadınlara gülünç bir istekle bakıyordu babam; ben de ona mı benzedim Bilge?" diye sorar. Sahte olurum ya da gülünç düşerim diye, yaşamayı bir türlü beceremeyecektir Selim.

Atay'dan da önce ilk Türk tutunamayanının yaratıcısı Yusuf Atılgan da hissettirmişti bunu. *Aylak Adam'da.* C.'nin en önemli korkusuydu babasına benzemek. Gerçi Atay'daki kadar sevimli, sevilebilir biri değildir oradaki baba. Ama bıyık buruşuyla, sırtını kamburlaştırıp hizmetçiye abanmış haliyle alt edilmesi gereken kudretli bir babadan çok, oğlunu küçük

düşüren, ideal oluşturamayacak kadar sakil olduğu da kesindir. Aylak adamın aylaklığı seçmesinde hiç de önemsiz değildir bu: "Babam adamsa ben olmayacaktım."

Bunun hemen yanına *Çocukluğun Soğuk Gecelerindeki,* çocuklarının odasına gülünç öğütler asan, müfettişlikten emekli babayı da yazmalıyız bence. Alaturkalığın vazgeçilmez simgesi olan çizgili pijama orada da var. Pazar günleri sırtından çıkarmadığı bol pijaması, beden öğretmenliğinden kalan düdüğüyle evi kışlaya çeviren, ciddiye alınamayacak kadar komik, ama aynı zamanda epey zorba bir figürdür orada baba. İnandırıcılığı kalmamış, belki hiçbir zaman o kadar inandırıcı olmamış bir kamusal idealin, bir ideolojinin evdeki memuru. Kamusal fikirlerle ev arasında olması beklenen dolayım yok denecek kadar az: Baba bayram günlerinde çocuklarını hazırola geçirip İstiklal marşını söyletiyor örneğin, evde Atatürk köşeleri hazırlıyor, bağıra çağıra Harbiye marşını söylüyor.

İdealin içinin nasıl da çocuksu biçimlerle (aile üyelerine pek de inandırıcı gelmeyen gülünç öğütlerle, uydurma nutuklarla, Atatürk köşeleriyle, Harbiye Marşı'yla) doldurulduğunu gayet iyi bilir memur çocukları. *Çocukluğun Soğuk Gecelerinde* bence biraz da bunu anlatmıştır Tezer Özlü, kız çocuğun bu kışladan ibaret kalmış evden "gitmek, gitmek, gitmek....” isteğini. Ama konuyu Oğuz Atay'la sınırlayacağım burada. Bu yüzden de daha çok oğullar üzerinde, nereye giderse gitsin babanın aczini, bu "utanç devri"ni de beraberinde götürmek zorunda kalan oğul üzerinde duracağım. *Korkuyu Beklerken*'deki "Babama Mektup”ta, "köylü tabiatını" oğluna miras bırakan, "köyde, kasabada, taşrada yetişmiş" Cemil Bey'i düşünürken fark eder bunu oğul. "Azgelişmiş babanın azgelişmiş oğlu" olma denen gerçeği, çatışmayı da uzlaşmayı da bu çok da sağlam olmayan idealle gerçekleştiriyor olmanın kaçınılmazlığını açıkça hissettirmişti orada Atay. Ölen babasına yazıyordu oğul: "Seni artık değiştirmek mümkün değil babacığım; bu nedenle kendimi de değiştirmenin mümkün olacağını sanmıyorum".

Tehlikeli Oyunlar’da Hikmet’in zihninde yeniden yarattığı, kafasının bir ürünü, oyununun bir parçası olan, onu "babası gibi seven" babacan Hüsamettin Tambay'ı bir emekli albay olarak düşünmüş olması tesadüf değil kuşkusuz. "Tambay" soyadındaki tersine çevirme de önemli: Hayallerini gerçekleştiremeden ordudan emekli olmasıyla; çoktan içi boşalmış, zaten hiçbir zaman tam doldurulamamış bir idealin askeri olmasıyla; Alman hayranlığıyla; sonunda bir gecekonduda oyunlar yazmaya

mahkûm olmasıyla tam bir eksik baydır Hüsamettin Tambay. Hikmet'in gerçek hayattaki kötülüğü oyun dünyasında giderme, gerçekte zorbalıktan ibaret kalmış figürün içini iyi içeriklerle doldurma, albaydan sevilebilir bir figür yaratma çabasının ifadesi olduğu da söylenmiştir.[5] *Aylak Adam* ve *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin pek de sevilebilir olmayan, en azından uzak figürler olarak kalan babalarından önemli bir farktır bu. Buna rağmen sonucun değişmeyeceğini söyleyeceğim ben. Bir ideal yaratması beklenen babanın kendisi o ideale hiçbir zaman tam oturmaz çünkü: Yünlü donu, yünlü fanilası, beyaz kılları, kıllarının arasındaki kahverengi lekeleriyle ideal oluşturamayacak kadar zavallıdır Hüsamettin Albayım. Hikmeti hazin sonundan kurtarmak şöyle dursun, kendisi kurtarılmaya muhtaçtır: Hikmeti "İngiliz" Bilge karşısında daima küçük düşürecek bir "komik Hikmet amca."

Birkaç şey birden var burada. Kuşkusuz babayı korkutucu olmaktan çıkartmanın bir yoludur onu komikleştirmek. Ama diğer yandan baba sahiden de komik, sahiden de korunmaya muhtaç, sahiden de çocuktur. Bu durumda herkesten önce davranıp onu önce kendisi gülünç kılarak, onunla önce kendisi alay ederek düşmanca bir alaydan korumak ister onu çocuk. "Babama Mektup"ta da vardır bu. Ama koruma isteğinin bu kadar ağır basması bile rollerin daha baştan tersine çevrilmiş olduğunu gösterir. Yine aynı mektup-öyküde, bir zamanlar kendisine haksızlık etmiş olan babayı, bir zamanlar karşısında bir asi evlat olduğu babayı şimdi beceriksizliği ve hesapsızlığı, basit beğenileri ve samimiyeti, saflığı ve çocuksu gururuyla bir "huysuz çocuk" olarak, bu huysuzluktan bir çıkar elde etmeyi de bilememiş saf bir çocuk olarak, sessiz faziletleri olan bir çocuk adam olarak sevebilecektir oğul. Mebusluk yapmış ama ülkeyi yönetenler arasına "taşradan getirtilerek" konmuş biridir baba: O salonda neden bulunduğunu hiç düşünmemiş, siyasetin içinde yaşadığı halde siyasetin ne olduğunu bilmeyen, insanın evrendeki yerinden de oğlunun Oidipus kompleksinden de habersiz biri. Atay'ın bütün ironik (bu yüzden de her an tersine dönüşebilecek) anlatımına rağmen oğul onu ancak "onun çocukluğuna sığınarak", kopup geldiği köyü özlemle anarak, onu bir çocuk adam olarak görürse bağışlayabilecektir. Oğulu kötü çocukluktan vazgeçiren, kendisi de haksızlıklara maruz kalmış bu babayı koruma isteğidir: "Sen öldüğünden beri gittikçe daha 'muhafazakâr' oluyorum babacığım."

Bize haksızlık ettiğini düşündüğümüz insanları bağışlamanın, onlara duyduğumuz kızgınlığı hafifletmenin bir yolu budur: Onları, bir zamanlar kendileri de haksızlığa uğramış çocuklar olarak düşünürüz. Ama haksızlık duygusuyla başetmenin bir yolu daha var: Çocukluğa yüklenen bütün olumlu değerleri (masumiyeti ve bozulmamışlığı, erdemi ve duygululuğu) hiçe sayıp bir kötü çocuk, bir asi evlat olmak. Nitekim Atay'ın romanlarında çocukluk yalnızca bir masumiyet olarak değil, bir an önce aşılması gereken bir zaaf olarak da değil, yazara oyun imkânını da sunan, kahramanlarına tehlikeli oyunlar oynama, "uzak kötülükler" düşünme, adileşme ve bayağılaşma imkânını da veren bir oyun alanı olarak çıkar karşımıza. Artık yalnızca bir masumiyeti değil, yalnızca bir mağduriyeti, bir kimsesizliği, bir kudretsizliği de değil, aynı zamanda bir yaratıcılığı, büyüklerin dünyasına yadırgatıcı bir gözle bakabilme gücünü, o dünyanın değerlerini tersyüz etme yeteneğini, o çok önemsenen kudreti "gayriciddiye alma" yeteneğini, bir bakıma piçliği, bir kötü çocuk olma imkânını da içinde taşır. Atay'ın Hikmet'i "çocukluğundaki kötü huylarına dönen", kötülüklerine engel olamayan, tersine daha da "beter" olmak isteyen "aşağılık bir adam" olarak tasarlamış olması boşuna değil.

Ama açmazın burada da bütün çözümsüzlüğüyle varlığını sürdürdüğünü unutmayalım. Kötülükçü bir yazar değildir Atay; kötü çocukluğu hiçbir zaman bir çözüm olarak sunmamıştır. Evet, haksızlığa uğramışlık duygusuyla insanlara kötü oyunlar oynar Hikmet, ama bu kötü oyunlar bile daima bir onarma ihtiyacının, bir doğruluk kaygısının, Atay'ın kendi deyişiyle bir "fazilet" arayışının sonucudur. Başta sözünü ettiğimiz açmazla yakından ilgili bu çözümsüzlük: İyilik düzlemini, ideal denen yücelik alanını, şu sakil gerçekliği aşacak erdemleri savunmak, haksızlıklara karşı adaleti dile getirmek, kifayetsiz babayı kurtarmak da yine oğulun payına düşmüştür. Bizi hareket ettiğimiz noktaya geri götürür bu: Çocuk zaten bu yüzden erkenden büyümemiş miydi, zaten bu yüzden çocuk kalmamış mıydı?

Kuşkusuz başka ruhsal süreçlerden de söz edilebilirdi. Her ne kadar "iç dünya" denen yer aynı zamanda dış dünyadan, ruhsal süreçler aynı zamanda kültürel süreçlerden oluşursa da, bunların özellikle de bir edebiyat yapıtında tam çakışmayacağı, kendi babalarımızın kültürel babayla bir ve aynı şey olmadığı açık. Ama ben Atay'daki ruhsal malzemenin bu romanlarda hep aşılmaz bir yetimlik sorunuyla iç içe geçtiğini, Atay'ın "Türkiye'nin Ruhu" dediği şeyi bu yetimlikten yapılma bir ruh olarak

düşündüğünü vurgulamak istedim burada. Bu yüzden de yalnızca Türk popüler kültürünün değil, başından beri Türk romanının da temel malzemelerinden biri olmuş bu yetimliği, Batı ideallerinin benimsenmesiyle birlikte yerinden edilmiş, kudretini yabancıya kaptırmış, bu durumda da ortada çük gibi kalakalmış (daha doğrusu bir çükten ibaret kalmış) bu baba imgesiyle birlikte düşünmeye çalıştım. Çünkü bu durumda baba kendisi bir ideal oluşturan, daha doğrusu kültürün benimsediği bir idealin simgesi olan, kudretini o idealden alan bir figür değil. Hep yabancı ideallerin (uzaktaki "Batılı amcaların" ya da Selim'in babası gibi artık geçmişte kalmış, dolayısıyla da artık yabancı sayılan "bunak ve sağır bir dedenin") yarım yamalak temsilcisi olmaya mahkûm. Açığı kapatmak için vaktinden evvel büyümek zorunda kalan, bu yüzden de hep çocuk kalan alaturka Oidipus'un "acıklı ama gülünç" hikâyesinin bir trajedi olarak değil, bir çatışma hikâyesi olarak değil, bir kudret savaşı olarak da değil, Yeşilçam'da olduğu kadar Atay'ın romanlarında da hep bir yanlışlıklar komedisi olarak temsil edilmiş olmasının nedeni de budur bence.

"Size baba diyebilir miyim amca?"nın uzun yıllar Yeşilçam melodramının vazgeçilmez kalıbı olmasını, bu toplumun cumhurbaşkanını yıllar boyunca yan şaka ama epeyce de ciddi bir ses tonuyla "Baba" diye çağırmasını, karşısına adilce bir emniyet müdürü, biraz içli bir şarkıcı, biraz muktedir bir tip çıksa onu da "Baba" diye bağrına basmasını başka nasıl açıklayacağız?

III.

"Acıların çocuğu" ile Atay'ın "tutunamayanlar"ı arasında, nihayet popüler kültürün klişeleşmiş imgeleriyle iyi edebiyatın temaları arasında yakınlık kurmamı yadırgayanlar olacak kuşkusuz. Ama burada bir malzeme ortaklığı olduğunu vurgulamak istedim önce. Birincisi: Her ne kadar şakadan örülmüş de olsa ağlayıp sızlanan, bir türlü reşit olamayan, öfke içinde tepinen, çocukluğunu yaşayamadığı için herkesin burnundan getirmek isteyen yetim bu romanların da vazgeçilmez figürüdür. Daha baştan haksızlığa uğramış, hakkı yenmiş, oyuna getirilmiştir. "Bana çok kötü davrandılar Bilge," der Hikmet, "Beni çok ezdiler, çok horladılar albayım." İkincisi: Hem Hikmet hem de *Tutunamayanlar'ın* Selim'i çileyle kurtarıcılığı birleştiren yerlileştirilmiş birer İsa figürüdürler: Başkaları yüzünden ve başkaları adına genç yaşta acı çekmektedirler. Hikmet'in "ruh proletaryası" lafını da yabana atmamak lazım. Birçok şeyin yanı sıra Türk

aydınının sonuçsuz kalmış, kudretsiz ruhsal emeğini de anlatır bu laf. "Ariflik" yazgısı birçok bakımdan bir "acıların çocuğu" yazgısıdır Atay'da. Müellif olmasına rağmen ikiyüz küsur eser tercüme ettiği için "mütercim" adından bir türlü kurtulamayan, Faust ve Verter çevirmeni Mütercim Arif Efendi havagazı borusunu ağzına dercetmek suretiyle canına kıyar sonunda. Üçüncüsü: Erken yaşta maruz kalınan çile bir biçimde sanatı da etkileyecektir. Bir "ıstırabımızı sanatımıza gömelim", bir "dolmakalemimizi kanla dolduralım" durumu vardır burada ister istemez.

Atay'ın çelişkisi şuydu sanırım. Bize bir hikâye anlatmak istiyordu, ama bu hikâye ister istemez trajedinin melodrama, duygusallığın samimiyet buhranına, içtenliğin sarhoş muhabbetine doğru kaydığı bir zeminde anlatılabiliyordu. Günlüğünde de söylediği gibi bir yandan "Batı Dünyasından bütünüyle farklı bir görüşü" anlatabilmek istiyordu, ama öbür yandan bu "farklı görüş" dediği şeyin bir çocuk bırakılmışlık, bir fikre geç kalmışlık, bir duygudan ibaret bırakılmışlık içerdiğinin de farkındaydı. Anlatmak istiyordu, ama anlatma çabası hep bir duygu buhranına, bir ucuz hissiyata takılıp kalıyordu. Açmaz şöyle de tarif edilebilir: Anlatınca "söylem" olur, bunun farkındadır yazar; ama anlatılan da bir söylem hatasından ibaret değildir, bunun da farkındadır. "Biz Niçin Onlar Gibi Olamıyoruz?" sorusu, sorulur sorulmaz hep aynı reflekslere yol açar, duyguyu klişeden ibaret bırakır. Ama o klişeye gücünü veren bir de gerçek vardır ortada: Çocuk gerçekten de haksızlığa uğramıştır.

Aynı çözümsüzlük, anlatılan hikâyenin duygusal tonu bakımından da önemli. Duygudan ibaret bırakılmışlık denen şey yoğun duygular olmadan anlatılamıyordur, ama yoğun duygular olunca da anlatılamıyordur. Atay'da ironinin neden zorunlu bir teknik olduğunu anlamamız bakımından önemli bu. Madem duygudan ibaret bırakılmışlıktan söz ediyoruz, kendini iç dünyasındaki bütün seslere açarak, bu seslere eşlik eden bütün duygulan serbest bırakarak, ama aynı zamanda bu duygulan bir oyun alanının basınçsız ortamında, ironinin imkânlarıyla yansızlaştırarak anlatabilmiştir hikâyesini Atay. Hikmet bu yüzden "ben duygusal ve romantik bir insanım albayım" diye lafa başlar; taşındığı gecekonduda bu yüzden 'Batı Aklına Karşı Doğu Duygusu' diye bir kitap yazar. Ama Atay da romanlarındaki duygu patlamasını yine bu yüzden daima ironiyle dengeler. Bu ülkede yazılmış sayısız acıklı romanın başkahramanı, sayısız kederli filmin esas oğlanı, sayısız hüzünlü şarkıya, manidar şiire, yaralı gönül muhabbetine esin kaynağı olmuş bu acılı, bu tutunamamış, bu

musdarip çocuk ancak o zaman bir romantik klişe olmaktan çıkıp ağrılı bir roman kahramanına dönüşebilecektir.

Popüler kültürün durmadan çoğalttığı, hep yeniden ürettiği bu kederli malzemeyi, her zaman çoktan acıklı ve gülünç olan bu yerel içeriği ciddiye almış, bunun kendi hayatındaki izlerini takip etmişti Atay. Onu yok saymadan, küçümseyip bir kenara da itmeden, bu yetim dilin içinden yol almaya çalışmış, kederli içeriği mizahi hazza, çocuk kalmışlığı edebi olgunluğa dönüştürmeyi denemişti. Kudretsizliği yalnızca kahramanlarının bir özelliği olarak düşünmeyelim. Bir bakıma Atay'ın bütün yapıtı, ilk Türk romancılarının otoriter bir ses tonuyla örtmeye çalıştığı, popüler roman ve filmlerinse tersine erdeme dönüştürdüğü bu eksiklikle başetme çabasını yansıtır. Bu romanlar bir zamanlar Tuğcu'nun romanlarında ya da Yeşilçam filmlerinde gördüğümüz, daha sonra arabesk şarkı ve filmlerde göreceğimiz milli-melodramatik ruhsal malzemenin derinlemesine çalışılmasına, orada sevmek zorunda bırakıldığımız yetimliğin bir ironi ortamında tersyüz edilmesine dayanır. Atay’ın çocuk kalmışlığa duyduğu yakınlıkta, çocukluğu bazen romantik bir tarzda yüceltmesinde, özellikle de günlüğündeki notlarında bu bozulmamış "çocuk toplum" imgesine teslim olmasında, iktidarla bağlan seyrelmiş bir yazar konumundan, bir aczin içinden konuşmasının payı var kuşkusuz. Ama romanları hepimizi zaman zaman etkilemiş bu samimiyet imgesinin, çocukluğu bu kez olumlu içeriklerle doldurup kabullenmemize yol açan bu tersine çevirmenin, izleri bir türlü silinemeyen bu çocuk kalmışlığın gerçek hayatta nasıl aşılabileceğini değil elbette, ama edebiyatta nasıl bir olgunluğa dönüştürülebileceğini gösterdiği çok önemli bence. Ama unutmamak gerekir: Atay'da edebi olgunluk tam da açmazın çözümsüzlüğünden kaynaklanır. Tuğcu'nun romanlarında ya da Yeşilçam filmlerinde sevmek zorunda bırakıldığımız, daima zaferle sonuçlanan çocuk kalmışlık, Atay'da kişinin kendi başına asla aşamayacağı bir kötülük olarak orada öylece durur. Tıpkı bir türlü giderilemeyen yoksulluk, giderilemeyen Doğululuk, geçmeyen azgelişmişlik gibi, bizi başkalarının gözünde küçük düşürür, gülünç duruma sokar, bizde öfke uyandırır. Türkiye'nin popüler kültürünün değişmez klişesi, Tuğcu'nun kalıplaştırdığı, bir dönemin Yeşilçam filmleriyle içimize işleyen, acıdan erdem çıkacağı varsayımı Atay'da tersine çevrilmiştir. *Tehlikeli Oyunlar'da*. Hikmet söyler: "Kötülükten ancak kötülük çıkar."

Oğuz Atay'ı klişelerle dolu acıklı fimler, kötü kederli şarkılarla aynı imgede buluşturup rahatsız ettiğim okur şimdi biraz rahatlar belki. Popüler kültürle iyi edebiyatın sayısız farkından biri de bu çünkü. Atay'da ütopik ufkun devreye girdiği yer de burası. Bütün dünyanın yetimlerinin gönül rahatlığıyla atacağı yegâne sloganı da bence o bulmuştur: "Genel af ne zaman çıkacak, albayım?"

Evde kalmışlıktan söz etmemize rağmen annelerden hiç söz etmedik bu yazıda. Atay'da çok fazla yeri de yok bunun. Ama ideale, geleceğe doğru yol kapanınca, bu kez geriye, ana kucağına yolculuk başlar. Atay'ın tutunamayanlarıyla "acıların çocuğu"nun önemli bir farkı da burada bence. Acıların çocuğunun büyüyünce tutunduğu delikanlılığın, içine yerleşiverdiği efelenmenin, anam-avradım olsun dayılanmasının ardında çoğu zaman giderilmez bir anne hasreti var. Ama hasret şarkısını onurlu delikanlıya değil, önce Zeki Müren'e, sonra da bir kız çocuğuna söyletmişlerdi yanılmıyorsam: "Geceler soğuk, sessiz ve karanlık, üşüdüm üstümü örtsene anne."

Kötü Çocuk Türk

I.

Türk edebiyatının sayıları çok da fazla olmayan kötü kahramanlarından biri, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur'unda* karşımıza çıkar. Romanın başkahramanı değilse de önemli kişilerinden biri olan Suad'tır bu. Her şeye yabancı ve düşman olması, kötü kötü sırıtması, tanrıtanımazlığı ve pervasızlığıyla olduğu kadar, hayatla barışma imkânlarını kökünden yok etmiş sefil ve marazi tabiatıyla da romanı bir huzursuzluk romanına dönüştüren kişidir Suad. Ruhdansa maddeyi, varlıktansa yokluğu, ölçülülüktense tekinsiz zevkleri savunup herkesin huzurunu kaçıran, aşkın her şeyi aydınlatan ışığını karartan, kültüre ve saadete inananlara ölümün iğrenç bir çürüme olduğunu hatırlatan karanlık bir ruh. Bu dünyadaki zalim oyundan kurtuluşun yine zalim bir eylemden, insanın içindeki iyilik hâzinesini keşfetmesinin yolunun cinayetten geçtiğine inanan biri. Hastalığın yol açtığı haksızlığa uğramışlık duygusuyla iyiliğin, neşenin ve sağlığın düşmanı kesilmiş, sanatoryumdaki hasta yatağından herkesi zehirlemeye çalışmaktadır. Ama bu kötülükte bir inkâr da yok değildir. Romanda İhsan'ın temsil ettiği bilinç ve iradenin olduğu kadar Mümtaz'ın temsil ettiği aşk ve estetik zevkin de karşısında yer alacak, ülkü ve hülya adamlarının karşısına tüm kabalığı, hoyratlığı ve isyankârlığıyla çıkacaktır Suad. Toplumsal etiketten duyduğu sıkıntıyla, çevresindeki aydınların ortalama fikirleri, dengeli zevkleri, ölçülü merhameti, küçük ümitleri ve sığ ısdıraplarına yönelik alayıyla, okuduğumuz aşk romanına kötücül şüphelerin, sefil acıların, kültürün örtmekte yetersiz kaldığı yıkıcı duyguların, hıncın, hiddetin ve kinin gölgesini düşürecektir. Onu bir "kirli el" olarak tarif etmeyi seçmiştir Tanpınar: Herkesin hayatına "temiz çamaşırlarla dolu bir dolaba karanlıkta giren kirli, yapışkan, parmaklarından pislik akan bir el gibi" girecek, her şeyi "iğrenç bir pelte"ye dönüştürecek, herkesi bu "siyah, bulaşık, âdeta kül rengi çamur"un içine çekecektir. Açıkça boka benzetilmiştir Suad: "Sefil ve bulaşık şahsiyetinin iğrenç hamuru'yla önüne çıkan her şeyi pisletecek, bu "cıvık yığını" herkese

bulaştıracaktır. Bazen de Mümtaz'ın burnuna "en adi cinsinden bir tuvalet suyu kokusu" getirir; onda iğrenme, tiksinti ve mide bulantısı uyandırır. Bütün bu yönleriyle, Türk edebiyatının az sayıdaki şeytani, ama bir o kadar da sefil kahramanından biri olmayı hak eder Suad.

Suad'ın *Huzur*'un gelişiminde asli bir rolü olduğu açıktır. Mümtaz'ın "öldürücü şeylerin müzlim cazibesi"ne kapılmasına yol açacak, varlığıyla olduğu kadar intiharıyla, ölü yüzündeki o korkunç tebessümle de Nuran'ı aşktan iğrendirmeyi başaracaktır. Mümtaz'ın dikkatini yüksek kültürün yeraltına, hayatlarını hiçbir zaman öğrenemeyeceği, fikirleri hiç sorulmamış, biraz da bu yüzden bu fikir romanında yer alamayacak insanlara çekmeyi başaran da yine odur. Suad'ın etkisine kapıldıktan sonradır ki Mümtaz, Boğaz'ın güzelliğini, camileri ve yalıları bir an bırakıp göz ucuyla da olsa estetik kültürün berisinde kalmış şeyleri fark eder. Lağım sularının açıkta aktığı sokakları, tenekeden ve kerpiçten evlerde yaşayan insanları, kahveci çıraklarını ve hamalları, "her kültürün ve terbiyenin üstünden atlamaya hazır bir insanlığı" fark eder. Dahası Tanpınar'ın rüya estetiğine kâbusu sokan, romanın ikinci bölümündeki sanat-doğa-aşk üçgenini parçalayan, romana felsefi derinliğini kazandıran bütün temsili sözcüklerin ("rüya"nın, "ruh saltanatı"nın, "imkân"ın) inkârına yönelen, Tanpınar'ın o çok sevdiği "terbiye"yi ihlal eden de yine odur. Belli ki Tanpınar, Suad aracılığıyla kendi estetik tavrının karşıtını da içermeye çalışmış, kötülüğü yalnızca bir dışsal düşman olarak değil, cazibesi olan bir içsel güç olarak da anlatmayı denemiştir.

Sorun da burada: Romandaki bütün asli rolüne rağmen, inandırıcı bir karakter değildir Suad. Hatta birçok bakımdan bize bir taklit kahraman olarak görünür. Fazlasıyla kitabi, fazlasıyla temsili, fazlasıyla simgeseldir. Sanki sırf kötülüğü temsil etsin diye oraya konmuştur. Gerçi hayata bir zevk meselesi olarak bakan Mümtaz'ın estetizmine mesafe almamızı sağlar, romanı bir fikirler ve hülyalar geçidi olmaktan kurtarır kurtarmasına ama, kendisini bir türlü müsveddelikten, yabancı bir "mefhum" olmaktan kurtaramaz. O olsa olsa, Mümtaz'ın ölüm, gurbet ve yalnızlıkla dolu kederli yanının, annesinin ve babasının ölümünü izleyen yıllarda içine çekildiği boşluğun, içindeki bu "ölüm mayası"nın dış dünyadaki temsilcisi, Mümtazın mutsuz bilincinin dışarıdaki timsalidir. Sanki romana sırf Mümtaz'ın iç dünyasına yığdığı kültürel malzemeyi anlamsız kılmak, oradaki kalın kültürel katmanı parçalayıp ardındaki dipsiz boşluğa işaret etmek, kısacası kendi sefilliğinden çok, "esas oğlan"ın

kederini sahici kılmak üzere konmuştur. Bunun dışında bir yabancı, bir ecnebidir Suad. Beethoven'in keman konçertosu eşliğindeki intihan da bize açıkça bunu gösterir. Nitekim eleştirmenler de ısrarla buraya takılmışlardır: Suad yapay, eğreti, taklit, hatta çeviri bir karakterdir; Dostoyevski'nin romanlarından çıkıp gelmiş gibidir. Özellikle de intihan, *Ecinniler'* in kahramanı Stavrogin'in intiharına fazlasıyla benzer; bir "çeviri intihar"dır Suad'ınki.[1]

Eleştirilerde bir doğruluk yok değildir. Tanpınar'ın bir yazısında Beyoğlu için söyledikleri, kendi kahramanı için de geçerlidir. Nasıl Beyoğlu'nda bulduğumuz her şeyin "daha hakikisi" dışarıdaysa, Suad'ta bulduğumuz her şeyin de "daha hakikisi" dışarıdadır. Gerçekten de Avrupa edebiyatı ve felsefesinden derlenmiş bir karakter olarak, bir Rus-Fransız-Alman kırması olarak, bütün kitabiliğiyle karşımızda durmaktadır Suad. Arkasında biraz Nietzsche, biraz Baudelaire, bol miktarda da Dostoyevski vardır. Söylediği her şey, daha önce başka yerlerden okuduğumuz cümlelerin tekrarı gibidir. Evet Dostoyevski'den, Alman felsefesinden, Fransız kötülükçü şiirinden, ama aynı zamanda faşist İtalyan fütüristlerinden de: "Bâkir türküler" ister Suad, "yeni doğan insanın teganni edilmesini" ister, "eskinin hiçbir artığını" kabul etmek istemez, savaşın bir temizlik olduğuna, insanlığın ölü kalıplardan ancak savaşla kurtulacağına inanır; Ronsard'ı da Fuzuli'yi de silkip atmaktan yanadır. Türk meyhanelerinin, Ferahfezâ ayininin, Rumeli türkülerinin ortasına kaza sonucu düşmüş gibi duran bu adam gerçekten de fazlasıyla ecnebidir. Kandil çöreklerinin, ramazan manilerinin, Kandilli yazmalarının, Bursa dokumalarının, kısacası "bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekiller"in karşısında, yabancı fikirlerden derlenmiş bir alafranga kötülük olarak, züppe bir alçak, fazlasıyla şık bir kötü çocuk olarak kalır.

İlginç olan, benzer bir suçlamayı yalnızca eleştirmenlerin değil, Tanpınar'ın kendisinin de İhsan'ın ağzından kahramanına yöneltmiş olmasıdır: "Hazin tarafı şu ki," der İhsan, "bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler. Dostoyevski Suad'dan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard'ın şiiri, ne de Comte Stravoguine'in azabıdır. Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir."[2] Halk havalarının "kendine has, elle tutulur" ıstırabı karşısında Suad'ın ısdırabı

soyut, afaki ve ödünç alınmıştır. Halit Ziya'yı "bizden" olmadığı için eleştiren, onda bir doğallık eksikliği ve özentilik bulan, yapıtlarının "bize ait çok esaslı bir şeyin yokluğundan gelen bir tad ve sıcaklık eksikliği"ne sahip olduğunu ileri süren Tanpınar, bu kez aynı eleştiriyi kendi kahramanına yöneltmiş gibidir.[3] Kötü çocuk Suad, yaratıcısının gözünde bile gecikmiş bir kahramandır; kendiliğindenlik ve doğallıktan yoksun olduğu için, yabancı modellerin silik bir kopyası olmaktan kurtulamayacaktır. Üstelik burada, kastedilmemiş bir ironi de vardır. İnsanın dipsiz bir boşluğun üstüne yığdığı onca kültürel katmanın yıkılıp atılması gerektiğini savunan, fikirlerle yaşayan insanların huzurunu kaçırmak üzere oraya konmuş, hiçbir fikirle tam olarak barışamayacak bir sefilin sonunda bir fikirden ibaret kalması, etrafına "kelimelerle yaşıyorsunuz!" diye çatan Suad'ın sonunda başka kitaplardan çevrilmiş bir kelimeye dönüşmesi, Mümtaz'a "Sen hikâyecisin... bense sadece yaşıyorum" diyen adamın sonunda kitaptan kapma şu "malûm hikâyeden ibaret kalması gerçekten ironiktir. Onu bu fikir romanı içinde bir fikri temsil eden herkesten daha eğreti kılan da budur. Peki, neden? Neden başka kitaplardan hatırladığımız bir kötülük cümlesi olmaktan, bize başka karakterleri hatırlatan bir kötülük müsveddesi olmaktan öteye geçmez Suad? Neden yalnızca eleştirmenlerin değil, kendi yaratıcısının bile gözünde başkasının kötü çocuğu olarak, ecnebi bir kötü bilincin sahte taklidi olarak kalır?

Her şeyden önce bir dil engelinden söz edilmelidir: Yanlış bir dilin içine düşmüştür Suad. Tanpınar'ın çevresindeki her şeyi ruhsal saltanata yönelik bir imkân olarak değerlendiren, her anlam kırıntısını geniş bir mananın içine çekmeye çalışan, en dağınık unsurları bile bir terkip haline getirip aynı cümlenin ahenginde buluşturan bu fazlasıyla imkânlı, bol sıfatlı, bol benzetmeli dili, bu ısrarla yüce ve güzel olana ayarlanmış üslubu, Suad'ın kötü bilincini anlatmaya pek de uygun değildir. Kadın güzelliğini de Boğaz'ı da güzel Türkçeyi de aynı geniş tecrübenin, aynı geniş manzumenin, aynı ruh nizamının içinde birleştiren bu ahenk estetiğinin kendisi Suad için sorun yaratıyordun

Şunu anlatmaya çalışıyorum: *Huzur*'da nasıl bütün kentsel ve kırsal biçimler (Boğaz köyleriyle eski masallar, Trabzon oyun havalarıyla Bektaşi nefesleri, Rumeli türküleriyle sırmalı kumaşlar), Batı'ya ve Doğu'ya özgü kültürel biçimler (Wagner operasıyla Dede Efendi, Baudelaire şiiriyle

Ferahfezâ ayini) aynı romanda bir yarılmaya yol açmadan yan yana durabilirse, bütün eski ve yeni, yerli ve yabancı sözcükler de ("enterseptör" gibi bir sözcükle hemen ardından gelen "dimağ" örneğin, ya da "realite" ile "çehre", "complex" ile "tasavvur, "rotation" ile "uzlet") aynı cümlede bir gerginliğe, bir çözülmeye yol açmadan yan yana durabilir. Tanpınar aynı cümlede Trabzon’un gül ilahisinden Fra Flippo Lippi'nin "Güller içinde Çocuk İsa" tablosuna geçebilir örneğin. Bu ikisini aynı geniş tecrübenin parçalan olarak, tek bir yücelik ekseninde birleştirebilir. Roman rüya ile hüsran, huzur ile huzursuzluk, ruhsal saltanat ile ruhsal boşluk arasında gidip gelir, ama sıra başkalarının hayatına bir "kirli el" gibi giren bu alçalmışlığa, hiçlikten beslenen bu zalim ve alaycı inkâra, ahengini çoktan yitirmiş bu düşkünlüğe geldiğinde, bu dilin sınırlama da gelinmiş demektir. Terkip inkârı, organiklik çürümeyi, bütünsellik çözülmeyi, yücelik alçalmışlığı içeremeyecektir. Bu durumda, bütünlüğü bozulmuş bu şekilsiz içeriği, bu "iğrenç pelte"yi anlatmak için yabancı kitaplardan alınmış kötülük cümlelerine başvurur Tanpınar. O zaman da bizim kötü çocuk, Ferahfezâ ayinin ortasında birden Stavrogin gibi konuşacak, sonunda Emirgan'daki bir evde, yandaki camiden gelen ezan sesini bastırırcasına çalman keman konçertosu eşliğinde intihar edecektir. Kendi imkânlı dilinin nasıl bir imkânsızlığa dönüştüğünü, romanın sonuna doğru Tanpınar'ın kendisi de hissetmiş olmalıdır. *Huzur*'un sonunda Mümtaz gene Botticelli'nin meleklerinden, Passion'dan ve İsa'dan söz ettiğinde, Suad'ın hayali tam da kendini kuşatan bu benzetmeli dilden yakınır: "Bırak bu manasız benzetmeleri... Bir şeyi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısın? Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığınızı hâlâ anlamadınız mı?"[4]

Ama belki de sorun bir estetik tercihten, bu tercihin yol açtığı bir dilsel yetersizlikten çok, Tanpınar'ın "bu memleketin hayatı" dediği şeydedir. Dilsel bir engelin -Batı dillerindeki "daemon” sözcüğünü Türkçeleştirirken karşımıza çıkan zorluğun- yapısal bir nedenden kaynaklandığını söyleyen Şerif Mardin haklıdır o zaman. Mardin'e göre "daemon"u Türkçeye çevirirken karşılaştığımız zorluk, insandaki bu karanlık yönün bu topraklarda, geleneksel kültürde olduğu kadar çağdaş kültürde de "örtülü kalmış bir insan davranışı ekseni" oluşturduğunu gösterir. İnsanın hem yaratıcı hem kahredici gücünün ortak kaynağı olan "daemon'un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız 'kötü' ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur." Türkiye'de trajedinin

yokluğunu, çağdaş Türk edebiyatının fakirliğini, Türk görsel sanatlarında "fantastik" olanın yalnızca bir şekil taklidinden ibaret olmasını, hatta Türk psikiyatrisinin yaygın yüzeyselliğini de buna bağlayacaktır Mardin. Daemon'u hep dışsal bir güç olarak, bir dış düşman olarak, yalnızca dış şekliyle tanımaya yatkın bir uygarlık, bu saklı gücün iç serüvenlerini anlatırken yüzeyselleşmeye, yapaylığa, yalınkatlığa, dahası taklide mahkûmdur. Türk edebiyatı "dıştan gelen tehlike"yi anlatmakta ustadır, ama aynı öykünün içerden anlatılmasında "bir aşılmazlık, bir sun'ilik, en azından belirli bir 'kalıp' üslubu" devreye girecektir.[5]

Taklit sorunu bu kez daha geniş bir kültürel bağlamda yeniden karşımıza çıkmıştır. Bu durumda Türk kültüründe sahici bir demonik aydın, Türk edebiyatında taklit olmayan bir demonik kahraman aramak boşunadır. Öyleyse birçok başka Türk yazan gibi Tanpınar'ın da "kültür dağarcığında kendi içindeki daemon'u anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur." Belki de Suad bu yüzden bu kadar kitabidir. Son yıllarda Türkiye'de yayımlanan onca şeytan kitabının "Batı'da Şeytan" bölümleri kanlı canlı bir şeytanı anlatırken, "İslam'da Şeytan"la ilgili olanları bu yüzden tahrik gücü az, kitabi, bir o kadar da sıkıcı bir şeytana yer verir.[6] Ciddiyetlerini kanla kanıtlamalarına rağmen, Türk satanistleri belki de bu yüzden bizim gözümüzde daima uzak ülkelerde geliştirilmiş bir projenin taklitçileri olarak kalır. Ya da Gündüz Vassaf'ın karanlığa, cehenneme ve geceye adanmış kitabı *Cehenneme Övgü* yine bu yüzden bize Batı dillerinden çeviriymiş gibi gelir. Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nden dizeleri ya da Genet'nin *Hırsızın Günlüğü'nden* bir pasajı, örneğin Beyoğlu'nda bir barda duyduğumuzda da benzer bir duyguya kapılacağızdır. Başkasının kötü çocuğudur o; Avrupalı ebeveynlerine yönelik isyanı başka bir coğrafyaya taşındığında ister istemez şık bir jeste, ödünç alınmış bir mimiğe dönüşür. Tanpınar belki de bunu hissetmiş, başkalarından önce davranıp İhsan'a erkenden harcatmıştır kahramanını: Ödünç alınmış arzulan, gecikmiş azapları ve devralınmış negatif idealleriyle Suad "bu memleketin hayatı"na yabancı, "kendi bünyemiz"e aykırı bir kötü çocuktur, öyle de kalacaktır.

Doğu-Batı, yerli-ithal, sahici-taklit, asıl-kopya gibi ikiliklere kilitlenen bu tartışmayı burada başka bir düzleme taşımayı deneyeceğim ben. Bunun için de Suad'ın taklitliğinin yalnızca Suad'ın değil, modem edebiyatın bütün kötü çocuklarının temel açmazı olduğunu söyleyeceğim. Eleştirmenlerin Suad'ı "çeviri" bir karakter olarak değerlendirdiklerinden söz etmiştik daha

önce; özellikle de Dostoyevski'den çeviri olduğunu söylüyorlardı. Ama bu ilk izlenimle yetinmeyip bir adım daha attığımızda, daha türsel bir şey keşfederiz: Dostoyevski'nin alçalmayı göze almış neredeyse bütün kahramanlarının açmazı budur. *Suç ve Ceza*'da canilikle soylu bir ruhu birleştiren, ancak sıradan olmayan insanların yasanın dışına çıkma haklan olduğunu savunan, bu yüzden de kendini namuslu ve uysal yığınlardan ayırmak için cinayet işleyen, herkes gibi bir "bit" değil de bir Napoleon olmak için kan döken Raskolnikov'a arkadaşı Razumukin'in söylediği budur: Raskolnikov herkesten farklı olmak ister, ama onda "bağımsız yaşamdan eser yoktur", o olsa olsa "yabancı bir roman kahramanının soluk bir kopyası"dır. Evet, aynen böyle söyler Raskolnikov'a Razumukin. Polis müfettişi Porfiri'nin söyledikleri de buna benzer: "Bir kuram uydurmuşsunuz, hiçbir özgün yanı olmadığı anlaşılınca da utanıyorsunuz."

Suç ve Ceza Raskolnikov'un Napoleon olmak uğruna işlediği cinayetin, sıradanlığı aşmak uğruna yaptığı bu kanlı hareketin, sonunda sıradan bir adli vakaya dönüşmesinin de hikâyesidir. Suad belki Raskolnikov'un silik kopyasıdır, ama Raskolnikov da sanki yabancı bir romandan çıkmış gibidir; yasayı ihlal edip kan döktüğü an bile taklit olmaktan, yapmacıklıktan, yapaylıktan kurtulamaz. Ya da *Ecinniler'in* Stavrogin'inden çeviridir Suad; ama sağduyuya meydan okumasıyla çekicileşen, iğrenç duyguların etkisi altındaki, tuhaf yaradılışlı, kibirli ve küstah Stavrogin de Shakespeare'in *IV. Henry* adlı tarihsel oyunundaki, serseriler kralı sefih Sir John Falstaff la düşüp kalkan Prens Hal'i fazlasıyla andırır; en azından romanın başlarında. Nitekim Dostoyevski kahramanını okura tanıtırken açıkça Prens Harry diye söz eder ondan. Stavrogin acısının doruğunda, piskopos Tihon'a içini dökerken bir an azabının düzmece olabileceğini düşünür: "Kendim için anlattıklarım gerçekten de yalandır belki." Stavrogin'i en çok öfkelendiren, yaptığı kötülükler yüzünden nefret edilmekten çok, başkalarınca alay edilmek, itiraflarını okuyanların gözünde gülünç duruma düşmek, bir bakıma bir türlü sahici olamamaktır. Üstelik Suad'a musallat olan şu "bünyemize yabancılık" meselesi onun için de geçerlidir. Şatov bunu söyler Stravrogin'e; "İyi ile kötü anlayışınızı yitirdiniz, çünkü ulusunuzu tanımıyorsunuz artık." Stavrogin'in azabının devralınmış bir yanı olduğunu açıkça hissettirmiştir Dostoyevski: Stravrogin öğrenimini Avrupa'da tamamlamıştır, "İtiraflar"ındaki imla yanlışlarından Rus dilbilgisini iyi bilmediği anlaşılmaktadır. Evet,

inançsızlığıyla belki her yere, ama en çok da Rusya'ya yabancıdır Stavrogin. Diliyle, yurduyla, Tanrılarıyla bağını bu yüzden yitirmiştir.

Dostoyevski'nin alçak kahramanlarının, kendi alçalmışlığı üzerine en çok kafa yoranı *Yeraltından Notlar*'da karşımıza çıkar. Kendi yeraltında kinini içine akıta akıta yaşayan, yaşamdan tiksinen ve onu kitaptan öğrenmeyi tercih eden Yeraltı Adamı'nı alçaltan, erken yaşta örselenmişliğin getirdiği bir gurur ve onu sarhoş eden bir hınç kadar, insan varoluşunun hayattan azami çıkar elde etme üzerine kurulu hesaplanabilir bir çaba olduğu yolundaki yararcı görüşe, insanın sonunda aklın buyruğunda soylu ruhlu birisi olacağı yolundaki ilerlemeci anlayışa duyduğu tepkidir. Aslında bu tepki, kendi varoluşunun istatistiksel bilgilerle, ekonomi formülleriyle, bilimsel yasalarla açıklanabilecek sıradan bir olguya dönüşmüş olmasına duyduğu tepkidir. Sağduyunun, formüllerin ve yasaların açıklayamadığı, bir "piyano tuşu" ya da bir "cıvata" değil de bir insan olmasını sağlayan, onu sıradan değil de özgün kılan şeydir lanet yağdırmak. Kendi başıboş isteklerine, akılalmaz düşlerine, bayağı ve alçak arzularına bu yüzden yapışacaktır: "Ya kahraman olacaktım ya da çamurlarda; bu ikisinin ortası yoktu benim için." Açmaz yine buradadır: Yeraltı Adamı, "Avrupa ölçülerinin hiçbiri biz Ruslara uygulanamaz," der ama, "topraktan ve halkın özünden" sıyrılıp Avrupa kültüründen bir şeyler kapmış biri olarak, lanet yağdırırken bile kitabiliğe, yapmacıklığa, ikincilliğe mahkûm olduğunun farkındadır. Onu daha da alçalmaya iten de budur. Romanın son sahnesinde Liza bunu söyler ona: "Siz tıpkı kitap gibi konuşuyorsunuz..." Sonunda kendisi de itiraf edecektir: "Acımasızlığım öylesine yapmacık, zorlama, yalnızca kafamın ürünü ve kitaptan kapmaydı ki, kendi davranışıma kendim bile bir dakika olsun dayanamadım."

Ortak bir edebi yazgı var gibidir: Sıradanlığa lanet yağdıran, sağduyuya meydan okuyan, genelgeçer yasaları ihlal eden alçak, kitaptan kapma fikir, arzu ve özlemleriyle sonunda kendi gecikmişliğine, kendi devralınmışlığına, kendi sıradanlığına hapsoluyordur.

II.

Kötülük fikrini çoğu zaman kültürün büsbütün dışından gelen, kültürü toptan yıkmaya azmetmiş, yabanıl, yıkıcı, ehlileştirilemez bir canavar figürüyle birlikte düşünürüz. Ruha karşı bedenin haklarının, bastırılmış cinselliğin, istenmeyen hazzın, yıkıcı öfkenin, toplum tarafından lanetlenmişliğin, aynı zamanda can sıkıntısının da timsalidir canavar. Oysa

hiçbir zaman o kadar görkemli, o kadar emsalsiz, öyle doğal ya da kültür dışı değildir. Bir tarihi vardır; bu yüzden de daima gecikmiştir. Ben burada bu gecikmişliğe, edebiyat eleştirmeni Michael Andre Bernstein'ın tür kuramının da yardımıyla, "kötü çocuk" tipinin kendi geçmişi açısından bakmayı deneyeceğim.

Bernstein *Bitter Carnival* (Acı Karnaval) adlı kitabında, Bakhtin'in karnaval kavramının aslında bir yas tonu içerdiğinden söz eder; çünkü edebiyatta karnavalvari olan, çoktan geride kalmış bir geleneğin anısından ibarettir. Karnavalda sahne ışıklan yoktur; seyirci ile oyuncu, seyreden ile seyredilen ayrımı yoktur. Ama edebi temsilden söz ettiğimiz anda, sahne ışıklan çoktan devreye girmiştir. Bernstein'a göre bu gecikmişlik yalnızca Rönesans sonrası burjuva kültürüne özgü değil, Saturnalia şenliklerinden kaynaklanmış bütün bir edebi türün özelliğidir. "Aşağılık kahraman"ın doğuşunu da buna bağlar Bernstein.[7] Bu alçalmış tip, bu şenliklerde olduğu varsayılan olumlu ve kurtarıcı gücün karşı kutbu, şenlikle ilgili iyimser varsayımların antitezi olarak ortaya çıkar. Şenlikte olduğu varsayılan pozitif enerji onda yıkıcı, negatif bir enerjiye dönüşmüştür. Latin komedilerindeki, efendisinin zaaflarıyla dalga geçen tembel ve obur uşak tipiyle Rönesans tiyatrosundaki bilge soytarı tipinin bir karışımıdır alçak kahraman. Ama tümüyle gerçekleşmiş bir figür olarak ilk kez, Dostoyevski'nin romanlarından da önce, Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni* adlı diyaloglarında ortaya çıkar.[8] Fransa'nın yaşayan en büyük bestecisinin kendisi de müzisyen olan, iyi eğitim almış ama amcasının gölgesinde kalmaktan kurtulamamış kaçık ve kifayetsiz yeğenidir Jean-François Rameau. Aydınlanma filozoflarının temel değerlerini (vatan sevgisi, dostluk, toplumsal görev, erdem) "boş laf' olarak alaya alan, vicdanın sesinin boş midenin feryatları yanında daima zayıf kaldığını söyleyen, "yan açık duran ağza" bir iki lokma atmayı her şeyden çok önemseyen, erdemi savunan filozofun karşısında esas sorunun akşam rahat rahat helaya gidebilmek ("Ey şahane dışkı!") olduğunda direten bayağı ruhlu bir parazit. Bulutların üstüne yükselmektense yerde alçak bir yaşam sürmeyi tercih eden edepsiz bir maskara. Kişiliğinde, midesi guruldayan köleyle hüzünlü soytarıyı, alçaklıkla bir tür yüksekliği, rezillikle kibri, kepazelikle eşine az rastlanır bir doğruculuğu birleştirir. Bütün bu yönleriyle de görkemli bir şeytani kahramandan çok, sefilin tekidir Rameau. Bir yandan toplumun erdem ve

çıkarlarıyla dalga geçer, öbür yandan da alay ettiği toplumun en rezil değerlerini benimser.

Bernstein'a göre, tıpkı kendinden sonra gelecek olan Yeraltı Adamı gibi Rameau'nun esas ısdırabı da bir edebi-felsefi geleneğin içine hapsolmuş olmaktır.[9] Gerçekten de Rameau'nun belki yoksulluktan bile çok korktuğu şey, başkalarına özgün görünmemek ("beni alçalışımda bile ne kadar özgün olduğumu söyleyecek kadar tanımanızı isterdim"), bir başka deyişle türünün sıradan bir örneği olmaktır. ("Büyük bir serseri, sonunda büyük bir serseridir, ama asla sıradan bir adam değil.") Madem müzikte özgün olamamıştır, o zaman parazitlikte ya da cinayette özgün olmalıdır. Ama sorun da yine buradadır: Ne yaparsa yapsın zincire bir halka daha eklemekten, daha önce söylenmiş sözlerin pastişine dönüşmekten kurtaramayacaktır kendini. Bernstein'a göre Rameau'nun ya da Yeraltı Adamı'nın kendini aşağılamasının temel nedeni, özgün olmaya en çok ihtiyaç duyduğu anda sahicilikten ne kadar yoksun olduğunu fark etmiş olmasıdır. Alçak kahraman işte burada romantik canavardan, kişinin kendini bir anda herkesten ayırmasını sağlayan emsalsiz, yüce ve soylu kötülük fikrinden uzaklaşır: Aşağılık kahraman gecikmişliğinin, kurgusallığının, daima bir taklit öğesi içerdiğinin farkındadır. Bu gecikmişlikle başedebilmek için soytarı giysilerinden soyunup gerçekten sövmeye, başkalarını kötülüğüne inandırabilmek için gerçek bir canavarmış gibi davranmaya, alçaklığı bir kamusal gösteriye dönüştürmeye başlar, ama ne yaparsa yapsın yalnızca bir toplumsal parazit değil, aynı zamanda kendinden önce yazılmış metinlerin sırtından geçinen bir kültürel parazit de olmaktan kurtulamaz. Öfkeyle sövüp sayarken bile fazlasıyla gecikmiş, fazlasıyla ikincil, fazlasıyla teatraldir. Böylece Batı edebiyatında soytarı zamanla alçak kahramana dönüşürken, kişi sahici bir sesi arzuladığı ve gecikmişliği yara olarak gördüğü sürece alçalmışlığa hınç eklenir; kendini aşağılama ve kendinden nefret eklenir. Yeraltı Adamı'nı hınça sürükleyen başarısız olması değil, alçalmışlığı bir kişisel özgünlüğe dönüştürme girişiminde başarısız olmasıdır. En kişisel başkaldırısının bile devralınmış olduğunu; Puşkin'e ya da Lermontov'a, daha kötüsü Rousseau'ya ya da Byron'a borçlanmadan konuşamadığını, acı çektiği sırada bile bir edebi klişe olduğunu fark etmesidir.[10]

Şöyle özetlenebilir: Edebiyatta kötü çocukluk çoğu zaman ortalama olana, ölçülülüğe ve sağduyuya verilmiş bir tepkidir. Rameau "büyük bir

serseri", "eşsiz bir alçak" olmak ister. Dostoyevski'nin kahramanları bir "bit" olmaktan, bir "böcek" olmaktan, bir "vida" ya da "piyano tuşu" olmaktan kurtulmak ister. Suad uysal zevklerin, ortalama duyarlılıkların, sığ azapların ötesine geçmeye çalışır. Ama hepsi de eşsiz, özgün, sıradışı bir kötülüğe ulaşmaya çalıştıkları anda müsveddeliğe mahkûmdurlar. Hepsinde kötülük, uygarlık tarafından ehlileştirilememiş bir dürtünün (midenin feryatlarının, erken yaşta örselenmişliğin verdiği hıncın, yıkıcı bir öfkenin) dile getirilmesiymiş gibi görünür. Gerçekten de canavarcadır ses, ama çok geçmeden mimik ve jestlere, alıntı ve klişelere boğulacaktır. Kötülüğün edebi temsili söz konusu olduğu sürece her zaman çoktan gecikilmiştir. Kötü çocuk hiçbir zaman yeterince doğal, yeterince dürtüsel ya da yeterince özgün; çevresindekileri benzersiz bir kötülükle kavuran eşsiz kötü adam olamayacaktır.[11]

Bernstein'ın Diderot'nun ve Dostoyevski'nin kahramanlarına dayanarak kurduğu hikâye alçak kahramanın nasıl bir edebi-felsefi geleneğin içine hapsolduğunu gösterir göstermesine, ama hikâyede en azından Suad'ı açıklarken bizi huzursuz edecek eksik bir halka kalmıştır. Diderot'dan Dostoyevski'ye, *Rameau'nun Yeğeninden Yeraltından Notlar*'a, Paris'teki kafeden St. Petersburg'un yeraltına geçişteki bu acelecilik, Fransız parazitiyle Rus alçağı arasında görülen bu süreklilik şu önemli farkı görünmez kılar: Dostoyevski’nin alçakları yalnızca türsel bir gecikmişliğin değil, aynı zamanda ulusal-kültürel bir gecikmişliğin de tutsağıdırlar.

Bir çifte gecikmişlik vardır orada; her ne kadar biri diğerine indirgenemezse de, birincisi daima İkincisinin renklerini alacaktır. Gerçi Bernstein da Rameau'daki açlık sancılarının ("midenin gurultusu") yerini Dostoyevski'de bir tür toplumsal marjinalliğin aldığını, Dostoyevski'nin soytarılıkla incinmişlik arasında gidip gelen kahramanlarında on dokuzuncu yüzyıl Çarlık Rusyası'nın işsiz kalmış ve acılaşmış entelektüellerine özgü bir hıncın izleri olduğunu söyler. Ama tür kuramının sınırları içinde kaldığından türsel gecikmişliğin nasıl bir kültürel gecikmişlikle iç içe geçtiği, ikincilliğe mahkûmiyetin nasıl yalnızca temsili değil, ulusal bir boyut da alabileceği, "dünyaya karşı hınç" denen şeyin nasıl varoluşsal bir hınç kadar Avrupa'ya karşı bir hınç da olduğu üzerine pek bir şey bulamayız orada.[12]

III.

Orhan Koçak, Edebiyat-ı Cedide üzerinde oluşmuş önyargı tabakasının nedenlerini araştırdığı "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" adlı yazısında, "'Batılılaşma' adı verilen ama aslında *geçikmişliğin kabullenilmesi* anlamına gelen o büyük model kayması"nın, her türlü çabayı daha en başından bir kapılmaya dönüştüren bu kaymanın, Osmanlı-Türk yazarını bir çifte açmazla karşı karşıya bıraktığından söz eder: Türk edebiyatı gündeliğe ve yerli olana el attığında bayağılaşmaya mahkûm olur, ideallerin alanına geçtiğinde ise yabancı istek ve hayranlıkların buyruğuna girer. Bir yanda yerli ama yavan, yetersiz ve sakil bir içerik vardır, öbür yanda ise yücelik ideallerinin oluşumuna imkân veren ama devralınmış ya da taklit edilmiş bir içerik, bir özgünlük ve doğallık eksikliği, ikincillik konumundan kaynaklanan bir yüzeysellik ve özentililik. "Bir yanda öbür yarımın bayağı ve şekilsiz görünmesine yol açan bir yabancı ideal; öte yanda, idealin hep ulaşılmaz ve sahte görünmesini garantileyen bir yerli gerçek." Bu çifte açmaz, estetizmle suçlanan Halit Ziya gibi yazarlarla onları suçlayan "yerlici" ya da "gelenekçi"leri aynı zeminde buluşturur; yabancı model karşısında her ikisi de aynı gecikmişlik konumundan konuşuyordur.[13]

Benzer bir açmazı Yunanistan örneğinden yola çıkarak Gregory Jusdanis de dile getirmiştir: "Gecikmiş modem" toplumlarda milli edebiyat, kaçınılmaz olarak gecikmiş bir proje olarak ortaya çıkar. Modem Yunan edebiyatı Avrupa kültürüne yönelik hem bir hayranlık hem bir horgörü, hem bir gıpta hem bir korkunun içine doğmuştur; her iki tepki de aynı gecikmişliğin ürünüdür. Yunanistan'da "kendine özgü" bir edebiyat yaratma çabası kadar, "yıpratıcı karşıtlıklar arasında bir uyumun sağlandığı ve geçmiş kavgaların unutulduğu hayali bir alan" rolü oynayan bir özerk estetik kültür yaratma çabası da paradoksal biçimde gecikmiş bir modem stratejidir.[14] O halde Rameau'dan Raskolnikov'a, oradan Suad'a geçtiğimizde bir çifte gecikmişlikten söz etmemiz gerekecektir. Edebi temsilin zorunlu olarak içerdiği, yazarın en sahici duygularını dile getirirken bile kendinden önceki metinlerin tekrarı olduğunu hissetmesine yol açan bir türsel gecikmişlik vardır bir yanda, diğer yanda ise kahramanı zorunlu olarak yabancı arzu ve ideallerin buyruğuna sokan, en sahici azabını bile kitabi, yabancı ve yapmacık kılan bir ulusal gecikmişlik. Suad örneğinde bu ikisi ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir.

Ben bu yazıda modern Türk edebiyatının kötü kahramanının zorunlu olarak bu çifte gecikmişliğe doğduğunu söylemiş oldum. Ama hemen şu sorulabilir: Türk edebiyatının iyi ya da kötü, bütün kahramanları aynı açmazın içine doğduğuna göre, kötü çocuğun farkı ne? Birincisi, kötü çocukluk bu çifte açmazın, dolayısıyla da bu gecikmişliğin alevlendirdiği bütün bir kendiliğindenlik-dolayım, sahicilik-düzmecelik, özgünlük-taklit ikiliklerinin belki de en iyi göründüğü yerdir. Çünkü doğadan fışkıran, kendiliğinden, eşi benzeri görülmemiş bir kötülük hayal eder kötü çocuk; ama sonunda en doğal eyleminin bile ne kadar kültürel, en kendiliğinden davranışının bile ne kadar devralınmış, en özgün duygularının bile ne kadar gecikmiş olduğunu fark edecektir. İkinci nedene gelince; model kaymasına yol açan travmanın, özgün-taklit ikiliğini doğuran gecikmişliğin kendisine verilmiş bir cevaptır kötü çocukluk. Suad iki model arasında salınmak ya da bunları bir biçimde birleştirmek yerine, içine doğduğu bu bağlamın toptan ihlaline yönelir: "Evet, bir adımda eski, yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard ne Fuzulî..." Daha da ileri gider: Bu gecikmişliğe maruz kalan öznenin kendisini yok eder, canına kıyar. Ama açmaz bu kez tam da buradadır: Suad'ın en sahici eylemi olan ölümüne bile taklidin gölgesi düşmüştür. Nasıl azabı gecikmişse, Beethoven eşliğindeki intihan da çeviri olmaktan kurtulamayacaktır.

Tanpınar'ın bütün bu ikincilliğin farkında olmadığı söylenemez; yer yer açıkça hissettirmiştir bunu. Mümtaz'la Suad'ın ilişkisini anlatırken, "aralarında artık bir frenk şairinin dediği gibi, 'öldürücü şeylerin muzlim cazibesi' konuşuyordu" der, örneğin. Suad'ı anlatırken Nietzsche, Marx, Dostoyevski adlarını kendisi sayar. Kahramanının "akan nehre sonradan eklendiğinin, ondaki doğallık eksikliğinin o da farkındadır. Modem romanın alçak kahramanlarını alçaltan bütün koşullan romanına koymuştur Tanpınar. Tek farkla: İhsan'ın, onu gecikmiş bir azabı yaşıyor olmakla suçlayan sesi, romanın hiçbir anında Suad'ın bilincinde yankılanmaz. Bilincin ve iradenin alanından gelen, okurun da kolayca benimseyeceği bu ses, romanda yalnızca bir dış ses olarak kalmıştır. Oysa Suad'ın sorunu, romanın yalnızca kötü çocuğunun değil, esas oğlanlarının da sorunudur. İhsan "hususi hüviyet" olmak gerektiğinden söz ederken Péguy'den, yeni Türk insanının nasıl davranması gerektiğinden söz ederken Shakespeare'den, "bize özgü" bir kültürün gerekliliğini anlatırken Goethe'den alıntı yapmadan edemez. Evet, Ferahfeza ayininin ortasında bir Rus ya da bir Fransız gibi oturuyordur Suad, ama *Huzur*'un ulusal ya da estetik bir ülküyü

benimsemiş bütün kahramanları da, bize özgü bir ulusal kimlik yaratmaya (İhsan) ya da özerk bir estetik kültüre (Mümtaz) ulaşmaya çalıştıkları ölçüde bu zorunlu gecikmişlik zeminini paylaşırlar. Daha önemlisi Tanpınar'ın kendisi de roman yazdığı, bütün bu yıpratıcı karşıtlıktan bir yücelik hayalinde birleştirdiği, bütün geçmiş kavgaların unutulduğu özerk bir estetik yaratmaya çalıştığı ölçüde, kendi kötü çocuğuyla aynı zeminde yer alır. Belki de bu yüzden Suad'm gecikmişliğini adeta temsil edip bir an önce safdışı bırakmak istemiştir Tanpınar. Çünkü bu gecikmişlik, Tanpınar'ın ulusal kimlik fikriyle olduğu kadar özerklik iddiasıyla, "kendimize has" bir terkip oluşturma fikri kadar *Huzur'u* mümkün kılan bütün bir "imkânlar" dünyasıyla da çelişecektir. Suad'ı eğreti bulan eleştirmenlerin görmezden geldiği şey de budur: Suad yabancı idealleri benimsediği için değil, Dostoyevski'den gelme bir karakter olduğu için değil, "çeviri" bir intiharla canına kıydığı için de değil, kendi kaçınılmaz gecikmişliğinin yeterince farkında olmadığı, bu zorunlu devralınmışlıkla yüzleşmediği için, yani Tanpınar bunu bir roman malzemesine dönüştürmediği için eğreti bir karakterdir. Bu yüzden bir iç sesi yoktur. Sanki bünyemizi fazlasıyla yansıttığı için, yazarı onu "bünyemize aykırı" bir fikir olarak erkenden safdışı etmiştir.

Şerif Mardin şurada haklıydı: Başka yapısal koşulların ürünü olan bir tür, başka bir düşünce iklimine doğmuş bir tip, coğrafya değiştirdiğinde, en azından başlangıçta zorunlu olarak yüzeyselliğe, yalınkatlığa ya da taklide mahkûm olur. Ama bu doğru fazla tekrarlandığında bir başka doğruyu da ele verir: Taklit ya da yüzeysellik eleştirisinin kendisi de kaçınılmaz olarak aynı açmazın izini taşıyordun Türk edebiyatına tam da sözünü ettiğimiz yabancı ideal açısından bakılmış, karşımızda duran malzeme bir kez daha o ideal açısından yetersiz, yapay ya da yüzeysel bulunmuştur: Türk aydını ne kadar derin bilgilerle donatılmış olursa olsun 'daemon' konusundaki görüşlerinde "mahalle adabından" ileri gidemeyecek, Türk edebiyatı da benzer nedenlerle melodramdan kurtulamayacaktır.[15]

Oysa pekâlâ bir gecikmişlik bilincinden, bu açmaza doğmuş olmanın kışkırttığı bir yaratıcılıktan, kültürel gecikmişliği edebiyatın kendi gecikmişliğiyle birleştirmenin yaratıcı bir yolu olduğundan da söz edilebilirdi. "Kahredici gerginliğin" yaratıcı bir gerginliğe dönüştüğü, gecikmişlik azabının edebiyatın oyun dünyasında yansızlaştırıldığı bir ara bölge. Bernstein, Batı edebiyatındaki alçak kahraman tipinin saflığını

kaybettiği, gecikmişliğini fark ettiği ölçüde yaratıcı bir ses kazandığına dikkat çekmişti. Alçağı ikili varoluşa iten bir açmazdan söz ediyordu: O artık inandırıcı olabilmek için, gerçekten kendinin olan bir rolü taklit etmek, onu şarlatan konumuna iten durumun gerçekten şarlatanı olmak zorundadır. Saturnalia diyaloglarının gerçek birer diyaloğa dönüşmesinin nedenini de burada arıyordu Bernstein. Çünkü Prometheus'vari bir başkaldırının ihtişamından yoksun olan, romantik canavarın imkânsızlığını temsil eden alçak kahraman, şeytani olan ile kölece olanın kesiştiği imkânsız alanda yer alıyordu. Bu yüzden de bilinci, uzlaşmaz arzu ve yasaklara yankılandığı bir yerdi. Orada hem canavara hem başarılı vatandaşın hem de çaresizce aç parazitin sesleri birbirine karışıyordu. Kendini hep yeniden üreten hınç kesin bir eylemle giderilemediğinden, alçak kahraman bir yandan kendiyle bitmek bilmez konuşmasının yol açtığı sonsuz bir laf ebeliğine, bir yandan da bundan duyulan koyu bir yorgunluğa sürükleniyordu. Tuhaf bir biçimde klişelerin dağılıp daha yaratıcı bir sesin duyulmaya başladığı yer de burasıydı.[16]

Son bir kez Tanpınar'a dönersek: Evet, *Huzur*'da inandırıcı bir kötü çocuk yaratmayı başaramamıştı Tanpınar. Ama, kendinden sonra gelen yazarların adım adım uzaklaşacakları yüksek zemini, onlara alçalma imkânını veren yücelik düzlemini, nihayet laf ebeliğinin de bayağılığın da habasetin de içine sızabileceği güzel dili yaratan da en çok o olmuştu. Nitekim Türk romanında, yukarıda tarif ettiğimize benzer bir alçalmışlık 70'lerde sesini duyurmakta gecikmedi. "Adilik de artmalı, insan gittikçe bayağılaşmalı" diyen Turgut Özben'in sesi geliyor hemen aklıma. "Çocukluğundaki kötü huylarına dönen", insanlara kötü oyunlar oynayan, "burnumun dibindeki kötülüğünüzü yok etmek için, uzak kötülükler düşüneceğim" diyen, Oğuz Atay'ın kendi deyişiyle de bir "aşağılık adam" olan Hikmet Benol'unki. Turgut ile Olric, Hikmet ile Hüsamettin Albayım arasındaki bitmek bilmez diyalog; Oğuz Atay'ın gevezelikle yorgunluk ("yoruldum albayım, yoruldum, yoruldum, yoruldum") arasında gidip gelen sesi. Nerede ulusal gecikmişlik biter, nerede edebi gecikmişlik başlar; bu çok da önemli değildir artık. Ama geç kalındığı ortadadır; bazı sözler zamanında söylenmemiştir, bazı kelimeler fazlasıyla gecikmiştir, bazı kahramanlarınsa çoktan modası geçmiştir: "Çünkü ben geçmiş, modası geçmiş biriyim," der Turgut, "burada kendimi temsilen bulunuyorum." Atay'ın bütün kahramanları gibi o da ancak, kendini rezil ederek başkalarını rezil edebilecektir.

Oğuz Atay'ın kahramanlarını da alçaltan, en derin acılarını ifade ederken bile melodrama, bayağılığa, klişeye mahkûm olduklarını bilmeleriydi. Sahne ışıklan devreye girdiği anda her zaman çoktan gecikilmiş olduğunu (Turgut: "Herkes birikmiş bizi seyrediyor. Dağılın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz."), her edebi tavır gibi edebi kötülüğün de her zaman bir dolayım içerdiğini (Hikmet: "Fakat bunlar yazı, Sevgili Bilge, kötülüğüm, kelimelerin arasında kayboluyor"), nihayet bütün isyânkarlıklarına rağmen kendilerinin de bu düzenin parçası olduklarını sezmiş olmalarıydı (Hikmet: "Eski düzene isyan ediyorum ve eski düzenin değişmesine karşıyım. Ha-ha."). Atay'daki "şövalye romanları okuya okuya kendini şövalye sanan Donkişotluk yazgısı"nın hemen yanına Vüsat. O. Bener'in "sahtegilik" duygusunu, Bay Muannit Sahtegi'nin "bir kurtuluşsuzluk gevezeliği" dediği şeyi, *Buzul Çağının Virüsündeki* "yanlış adam"lığı da ("Ah ben ne yanlış adamım, atılacak safrayım") yazmalıyız bence. Hikmet'in Ha-Ha'ları gibi Bay Sahtegi'nin Ühü, Ühü, Ühü’leri de giderilemez bir sahtelik duygusuyla birlikte soytarı-uşak-rezil adam tipinin devralınmış hafızasını da ulaştırır bize. Yoksa Atay neden durmadan şövalye romanlarından, yeraltında yaşayanlardan, ecinni tayfasından, yaralı Donkişotlardan, karanlıklar prenslerinden söz etsin? Vüsat O. Bener neden "ben, Richard Strauss müziğinde, El Greco yüzlü şövalye Donkişot'tum" gibi bir cümle kursun? Bence Tanpınar'ın sefil Suad'ıyla bu "yanlış adam"lar arasındaki fark, İkincilerin yalnızca gecikmişliği kabul etmeleri değil; kendi yazgılarıyla birlikte, içine doğdukları edebiyatın, yalnızca gecikmiş bir edebiyatın değil, zaten her zaman çoktan gecikmiş olan edebiyatın yazgısını da edebi malzemeye dönüştürmüş olmalarıydı. Onları bu "muannit sahtegiliğin", bu iflah olmaz yapaylığın içinde inandırıcı kılan da buydu.

Açmazın ancak bir ironik olgunlukla aşılabileceğini söylemek istemiyorum. Sadece, yollardan biri buydu. Başka yollardan gidenler de oldu. Türk romanının bence en alçalmış kahramanlarından biri, *Anayurt Otelinin* herkesin alay konusu olan, şeytani bir kudrete hiçbir zaman sahip olamamış; mahallede, genelevde, orduda aşağılanan, ufak tefek, çelimsiz, "kız kılıklı" kahramanı Zebercet’di. Bana öyle gelmişti ki Tanpınar'ın öğrencisi Yusuf Atılgan, Suad gibi Beethoven konçertosu eşliğinde değil, bu kez 10 Kasım töreni sırasında öten koma ve fabrika düdüğü sesleri arasında canına kıyan kahramanıyla, onun tek bir cümleye sığdırılmış ani cinayetiyle ("birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı”), *Huzur*'daki bütün o

"manasız benzetmeleri'den arındırılmış kısacık bir cümlede anlatılan intiharıyla ("ipi boynuna geçirdi; düzeltti"), sanki Suad'ın fazlasıyla manidar "çeviri" intiharına bir yanıt vermeyi denemişti.

Türk romanını incelerken hep "olmayan"lardan değil, biraz da "olanlardan söz edelim: Oğuz Atay'daki önüne geçilemez irtifa kaybını, Vüsat O. Bener'deki bayağı, habis ve sahte malzemeyi, Bilge Karasu'daki yabanıl ve yırtıcı içeriği, Leyla Erbil'deki sertlik ve karanlığı, Yusuf Atılgan'ın basit cümlelerinde birden beliren kiri de (yalnızca meniyi değil kulak ve ayak kirini de) kaydedelim. Bütün bunları görünmez kılan, Türk edebiyatında karanlığa pek de yer olamayacağı yargısına yol açan, edebiyata ısrarla bir şeytani ideal, emsalsiz bir romantik canavar, muhteşem bir kötü çocuk imgesi açısından bakmamız olamaz mı?

Kötü Çocuk Türk

II

Üç dört yıl önce bir çocuk parkında oğlan çocuklarının şu tuhaf sloganı attığını duymuştum: "Yaşasın kötülük!" Gerçi o sıradaki davranışlarıyla çok da bağlantısız değildi söyledikleri. On üç on dört yaşlarındaydılar ve kendilerinden çok daha küçük çocuklar için yapılmış parkta terör estiriyor, oyuncakları kırıyor, acayip de eğleniyorlardı. Ama durumda bir tuhaflık da yok değildi. O sırada kendilerini kötücül arzularına kaptırmış da olsalar, "Yaşasın kötülük!" gibi bir slogan çocukların dilinde fazlasıyla simgesel, fazlasıyla ecnebi, fazlasıyla çeviri kaçıyordu. Sonradan anladım: Slogan, özel radyolardan birinde bir sunucu tarafından kullanılmıştı. Öylesine bir cümleydi işte; fazla bir yükü olmayan, yakaya takılabilecek binbir rozetten kötülükçü olanı. "İyi çocuk" olmaları için sıkıcı öğütlere maruz kalan; anababalarının, büyüklerinin, öğretmenlerinin dayattığı yavan iyilikten sıkılan çocuklar belli ki anında hoşlanmışlardı bu cümleden.

Sonradan kötülüğe, tekinsizliğe ve habasete olan ilginin her zaman o kadar çocuksu olmadığını, insanda her zaman bir çeviri duygusu da bırakmadığını, dahası kötülüğe doğru bu çekilişin bugün bu ülkede semptomatik bir anlamı olduğunu düşündüm. Özellikle de karikatürde epey zamandır ne kadar çok tipin kötülük fikrinden hareketle yaratılmış olduğunu fark ettim. Karikatürün bazılarını sevdiğim, bazılarını ise hiç sevmediğim kötü çocuklarını; "Zalim Şevki"yi, "Canavar Koyun Orhan"ı,

"Kötü Kız"ı, "Hain Evlat Ökkeş"i, "Beter Hamdi"yi, "Kötü Kedi Şerafettin"i düşündüm. Bunların tek bir çizgi oluşturduğunu, hatta her birinde tek bir mesajın olduğunu söylemek doğru olmaz. Çok farklı sesler var orada. Bazılan yüceliğe dayalı bir estetiğin ihmal ettiği çirkin, sakil, kirli içeriğin sevimli de olabileceğini, bu ülkede yerli bir çizginin ancak bu sakilliğe sahip çıkılarak oluşturulabileceğini gösterdi bize. Kibar bir dünya, ortalama zevkler ve düzgün çizgiler karşısında toplumsal arızaya, kültürel ucubeye, kırık dökük çizgilere sahip çıkmak isteyen tarafımıza seslendi. Bazıları (çoğu mizahçının yerlilik denen şeyi her zaman çoktan komik olan içeriklerden oluşmuş bir depo olarak gördüğü, bunun da ötesinde şehre uyum gösterememiş taşralıyı daha da komik, daha da sakil kılacak kalıpları yaratmaktan öteye geçemediği bir dönemde) bu itilip kakılmış yerli malzemenin ancak bir "aşağılık adam" tipi aracılığıyla, mizahi hazzın da vereceği güçle yeni bir cazibe kazanabileceğini gösterdi. Bazıları toplumun vurduğu "kötü" damgasını sahiplenirken "iyi" olanın aynı zamanda bir ideolojik kurgu olduğunu görmemizi, iyiliğe ve kötülüğe yüklenen yerleşik simgesel anlamlan tersyüz etmemizi sağladı. Bazıları kötülüğün dilini bir zafer edasıyla kullanıp toplumun korunaklı, kayıtsız yüzeyinde bir gedik açmayı denedi. Bazıları dışlanmışlığın kötücül enerjisinden güç alıp bu dışlanmışlıktan yalnızca bir azap değil, bir kahkaha da çıkabileceğini gösterdi. Bazıları "iyi aile çocukları"na tepki. Bazıları ise düpedüz hıncı sevimlileştiriyor. Bazen iktidara duyulan bir hınç bu. Ama çoğu zaman imkânlar dünyasına, iyi eğitim görmüşlere, son zamanlardaysa bütün bu imkânların timsaliymiş gibi gösterilen şehirli kadına duyulan hınç. Yabancı imkânlara karşı yerli gerçeğin sözcülüğüne soyunmuş, çizgilerdeki bütün kırıklığa rağmen birden doğallaşan koyu, giderilmez bir hınç.

Şunu da unutmamak lazım: *Kara Melekten Yılan Hikâyesi'*ne, *Deli Yürekten Aynalı Tahir'e* kadar hemen hemen bütün televizyon dizilerinde artık zengin bir kötüler repertuarı var. Şeytani, hain, yılansı tipler; ahlaki bir düşüş sonucu kötülüğe yuvarlanmış karanlık ruhlar; "kötülerin de yaşamaya hakkı vardır" diye bağıran, delici kahkahalar atan, bir ruhsal derinliği olsun istenmiş hainler; çok eskiden yaşanmış bir acı yüzünden kötülükte karar kılmış hınç dolu adamlar; bir çıkar uğruna ya da zevk aldıkları için ya da sırf pisliğine kötülük yapanlar; dişi örümcekler, Doğulu mağrur kötüler, marazi caniler. Artık kabak tadı veren iyicil aile ve mahalle dizilerinden sonra bütün bu filmler, toplumun ilgisinin en azından şimdilik karanlık ve kötü olana kaydığını gösteriyor. Kötülerin karşısında, mahalleyi

temizlemeye ant içmiş bıçkın bir delikanlı var kuşkusuz, ama o da en az diğerleri kadar suça, hınca, şiddete kilitlenmiş. Türkiye uzun süre kahramanlarını çileli ama iyi yürekli, acılı ama haysiyetli, mağdur ama masum tiplerden seçtikten, uzun yıllar kendini boynubüküklük ve bağrıyanıklıkla tanımladıktan sonra, çoğu zaman baştan aşağıya tercüme kokan Amerikan dizilerinin kalıplarıyla da olsa, yerli kabadayı ve külhanbeyi deposundan aktardığı malzemelerle, "acıların çocuğu-"nun içinde uyuklayan öfke ve güç talebini de ayaklandırıp sonunda kendi kötü çocuğunu yaratmaya soyunmuş görünüyor.

Bu yazının birinci bölümünde, modem edebiyatın bütün kötü çocuklarının bir açmazla karşı karşıya olduğundan söz etmiştim. Genelgeçer yasaları, bayağı değerleri, vasat bir ahlakı ihlal eden, nihayet tüm uygarlığı temelinden sarsan, kendini sıradan yığınlardan net bir biçimde ayıracak emsalsiz bir kötülük imgesiyle yola çıkıyordu kötü çocuk. Ama sonunda bir alıntıya, bir edebi jeste, bir alçaklık klişesine dönüşen de yine o oluyordu. Ortalama fikirler, ölçülü bir merhamet ve sahte erdemler karşısında, çıkar ilişkilerini gizleyen yavan bir iyilik karşısında, huzur ve güven arayışından ibaret kalmış sığ bir gündelik hayat karşısında tekinsiz duygulardan, marazi ve habis içeriklerden, skandal yaratacak aşağılık dürtülerden medet umuyor, ama sonunda kendinden önce yaratılmış kötü kahramanların müsveddesinden ibaret kalıyordu. Tekil ve sahici bir sesin peşindeydi, ama sonunda kendi gecikmişliğine, kendi devralınmışlığına, kendi kitaptan kapmalığına hapsoluyordu. Ama edebiyatın kötü çocuğunu inandırıcı kılan yegâne şeyin de bu açmazı fark etmesi olduğunu söylemeye çalışmıştım orada. Bir edebi-felsefi geleneğe, yani yıkmaya azmettiği kültüre hapsolmuş olduğunu fark ettiği ölçüde eğretilikten kurtuluyordu alçak kahraman. Türk edebiyatının "aşağılık adam"ı da kendi gecikmişliğini, türsel olduğu kadar ulusal-kültürel özellikler de taşıyan bu gecikmişliği fark ettiği ölçüde sahici bir sese kavuşabiliyordu.

Şimdi bu tartışmaya bir şeyi daha eklemek gerekiyor. Bugün romanın, şiirin, karikatürün kötü çocuklarının önünde; dışlanmışlığın lanetlenmişliğin ya da can sıkıntısının timsali olacak kötü kahramanın önünde, yalnızca onu bir klişe olmaya zorlayan bir edebi-felsefi gelenek değil, yalnızca lanetlenmişliğin kutsandığı bir kötülük altkültürü de değil, insanlardaki karanlık yanı bastırmaktansa kışkırtan, kötülüğü olduğu kadar tekinsiz olanı, dehşeti ve iğrençliği de yağmalayan, bütün bu habis içeriği kamusal

bir gösteriye, şık bir cümleye ya da sıradan bir kötülük efektine dönüştüren koskoca bir endüstri de var. Belki bundan da önemlisi, bugünün dünyasında iktidardakiler, ne kadar yalan içerirse içersin her şeye rağmen bir iyilik düzleminde tanımlanmış inandırıcı bir ideolojiye gerek duymadan, düpedüz kötülükle, korsanlıkla, haydutlukla iş görebiliyor.[17] Bugünün kötü çocuğu yüce bir İyi'nin içine değil, kötülüğün daha önce hiç olmadığı kadar kurumsallaştığı, sıradanlaştığı, bayağılaştığı bir dünyaya doğdu. Başından bu yana kudretsiz bir figürle; idealdeki boşluğu sopayla doldurmaya yatkın, kifayetsiz ama zorba bir babayla yaşamak zorunda kalan Türkiyeli kötü çocuğu özellikle ilgilendiriyor bu. Kötülüğün işkencecilik, uyuşturucu kaçakçılığı, kiralık katillik biçiminde meslekleştiği, dehşetin ve iğrençliğin böyle sıradanlaştığı bir dünyada şu bizim kötü çocuk sıradışı bir kötülüğün dilini zafer edasıyla nasıl kullanacak? Dışlanmışlığın kötücül enerjisinin ele geçirilemez olduğuna nasıl inanacak?

Bence bugünün kötü çocuğunun esas meselesi bu. Bu kez buraya hapsolmuşluktan nasıl kurtulacak? Dünyanın kayıtsız yüzeyini delip geçecek sıradışı bir kötülük imgesi ile kötülüğün çoktan sistemin ürettiği kolektif cinnetin parçası haline gelmiş olduğu gerçeği arasındaki; dizginlenemez bir yabanıl canavar imgesiyle bu yabanıllığın da her an sisteme dahil edilebilir bir bela odağına dönüşebileceği gerçeği arasındaki çelişkiyi nasıl aşacak? Bugünün Raskolnikov'ları yalnızca yabancı bir romanın silik kopyaları olacakları için değil, bir üçüncü sayfa haberinin, daha da kötüsü bir birinci sayfa haberinin, evet, önce emsalsiz ama giderek solup giden kopyalan olacakları için de fazlasıyla gecikmişler bence. Bakalım bugün bu açmazı roman, şiir ya da karikatür nasıl aşacak?

Orijinal Türk Ruhu

Türkiye'de eleştiride -yalnızca edebiyat eleştirisinde değil, topluma ya da kültüre yönelik eleştiride de- reflekse dönüşmüş bir yaklaşım var. Bir yokluk tespitiyle, onsuz yapılamayan şu ilk cümleyle başlıyor eleştiri: Bizde felsefe yok, bizde roman yok, bizde trajedi yok, bizde eleştiri yok, bizde birey yok. Demek ki daha baştan karşılaştırmalı bir eleştiri bu. Otoritesini karşılaştırmadan alan, yapıta uygulayacağı eleştirel ölçütü yapıtın kendisinden çok, bu karşılaştırmadan türetmiş bir eleştiri. Cümleye başlar başlamaz bir "biz" tanımlıyor bir de "onlar". Kendini ancak onlarda olan, bizde olmayan bir şeyden söz ederek, daima giderilmez eksikliğe işaret ederek, her şeyden önce nesnesinin yetersizliğini göstererek inandırıcı kılabiliyor. Gücünü, daha ilk cümlede kendini hissettiren bu yukarıdan bakışa borçlu: "Bizde yok, olamaz da!"

Sorunun yalnızca bir söylem hatası olduğunu, yalnızca eleştiri söyleminin kendisinden kaynaklandığını söylemek haksızlık olur. Çünkü refleksi uyaran, tepkinin zamanla reflekse dönüşmesine yol açmış bir nesne var ortada. Üzerinde yeterince duruldu: Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş bir düşünce, yabancı idealler karşısında kendini çocuk kalmış hisseden bir kültür, Batı modellerini taklit ederek gelişmiş bir roman, bütün bunlar var. Yunanlı Gregory Jusdanis'in "gecikmiş modernlik" dediği, İranlı Daryush Shayegan'ın "fikre geç kalmış bilinç" diye tarif ettiği, Jale Parla'nın bir "yetimlik" duygusuyla açıkladığı, Orhan Koçak'ın "kaptırılmış ideal" kavramından hareketle incelediği, genellikle Batılılaşma denen bir model kayması söz konusu burada.[1] Eleştiriyi daha baştan, nesnesinin yoksunluğundan söz etmeye programlanmış bir karşılaştırma sanatına dönüştüren de bu.

Aslında eleştirmen olmaya da gerek yok. Yerli yapıtlara yönelik kendi eleştirel tepkilerimiz de zaman zaman benzer bir yerden beslenir. Okuduğumuz birçok kuramsal yapıt bizde bir çeviri duygusu

uyandırıyordur. Başka topraklarda başka basınçlar altında kurulmuş kuramlardır çünkü bunlar; yabancı bir ortama taşındıklarında hem bir gecikmişlik duygusu veriyordur bize hem de ister istemez bir yapaylık, bir yüzeysellik, bir yalınkatlık çıkıyordur ortaya. Hayatiyetini kaybetmiş kavramlar blok halinde orada öylece duruyor, yapıta dekoratif bir katkıda bulunmanın ötesine pek geçemiyordur. En azından "yabancı" kuramla "yerli" gerçek arasında bir gerilim olabileceği, bu gerilimin kendisi pek konu edilmemiştir.

Romanla ilgili sık sık dile getirilen eleştiriler de çok farklı değil: Türk romanında kahramanlar yeterince inandırıcı, kendiliğinden, doğal ya da özgün değildir; roman bu topraklara sonradan gelmiş bir tür olduğu için, malzeme ikinci elden bir malzeme olduğu için, roman kahramanları da taklit arzuların, kopya edilmiş duyarlıkların, kitaptan kapma hülyaların, gecikmiş azapların esiri olmaktan kurtulamazlar. Eleştiri ya da kuram oluşturma çabası sanki nesneden kaynaklanan bir hata yüzünden; giderilemeyecek bir imalat hatası, orada daima sırıtan bir defo yüzünden kendini baştan tasfiye etmiş gibidir. Eleştiri başlamadan bitmiş, eleştirmen daha ilk cümlede nesnesinden esirgenmiş olan doluluğa işaret eden, her şeyin sahicisinin dolu dolu orada, "dışarıda" olduğunu söyleyen, edebiyatta dış borçlanmanın kaydını tutan bir Batılı gözlemciye dönüşmüştür. Nesnesi ilkel, çocuk ve kabadır; bu yüzden eleştiri kendini ona bir türlü teslim edemeyecek, ona daima kibirli bir mesafeden bakacaktır.

Eleştirideki yokluk tespiti aslında bir değil, iki uç arasında gidip gelir. Birini yukarıda ele aldık: "Bizde özgün bir düşünce, özerk bir roman yok!" diyor bu ses. Bir de ikinci ses var: "Bütün bunlar taklit, bize yabancı, züppece şeyler; oysa bize özgü, daha sahici bir edebiyat, daha yerli bir düşünce var; daha dipte, daha derinde var bu, oraya bakalım!" Birincisi yabancı ideale duyulan koşulsuz hayranlıkla nesnesini daha baştan değersizleştiriyor, onu bir taklitten, bir gölge edebiyattan ibaret bırakıyorsa ("İyisi onlarda var, bizimkisi kopya"), İkincisi karşılaşmadan yenik çıkmış doğal bir kendiliğin yanında yer alıyor; bastırılmış sahici geleneğin, itelenen özgün geçmişin, travmadan her nasılsa el değmeden kurtulmuş özerk bir iç dünyanın bize özgü sahici bir dille konuşacağı anı bekliyor ("Kendimize dönelim, herkese kendi sahici tarafımızı gösterelim"). Bütün eleştirel çabaların bu iki tavırdan ibaret olduğunu söylemiyorum. Kuşkusuz arada birçok başka tavır var; ama eleştirinin içinde şekillendiği çerçeveyi çizen,

çoğu zaman da benzer kavramlarla çalışan iki uç tavır bu ikisi. Yabancı model karşısındaki yetersizliğini nesnesinin yüzüne vuran soğuk bir gözlemcilik ile sahici olduğu düşünülen bir yerellikten, milliyetçi bir kızgınlıktan ya da şekilsiz bir üçüncü dünya duyarlığından beslenen fazlasıyla sıcak bir tavır arasında, züppece bir kibirle taşralı bir gurur arasında, nihayet yabancı hayranlığıyla yabancı düşmanlığı arasında sıkışıp kalmış gibidir eleştiri.

Yine de iyi niyetli bir yorum, bütün bunların ardındaki özgünlük arzusunu fark edecektir. Taklitten uzak, bize özgü, kendiliğinden bir düşünceye, Tanpınar'ın ünlü deyişiyle "bünyemize uygun" bir kültüre, bu toprakların kendi kaynaklarından gelişmiş özerk bir romana, kendi kavramlarını oluşturmuş bağımsız bir eleştiriye, burada yaşıyor olmanın yarattığı basıncı da kaydetmiş bir kurama duyulan arzu. Bu arzuyu henüz bir reflekse dönüşmeden önce, ilk kez değilse de bütün yönleriyle dile getiren Tanpınar'dı. "Bizde Roman" adlı yazısında bu "olmayan" sorununa, bu "büyük noksan"a bir çözüm aramıştı: "Neden bize özgü bir roman yok?" Bunu zaman zaman geniş, gerilimli bir sanat hayatının yokluğuna, zaman zaman şahsi tecrübenin darlığına, bazen sınıf meselesine, bazen gücünü günah çıkartmadan alan bir içe bakışın yokluğuna, bazen göz sanatlarının gelişmemiş olmasına, çoğu zaman da yazarların muhayyilesinin darlığına bağlıyordu. Onunki de karşılaştırmalı bir eleştiriydi. Batı'dan alınan modelle eldeki örnekleri karşılaştırıyor, buradaki özgünlük yoksunluğuna dikkat çekiyordu. Şu ikiliği ilk ifade eden de yine o olmuştu: Türk yazarı kendini gündelik hayatın emrine "cömertçe terk etmesine" rağmen bir türlü hayatiyetsizlikten kurtulamaz; yabancı ufuklara açılıp Batı edebiyatının etkisine girdiğinde ise bu kez bir samimiyet, bir sıcaklık eksikliği, bir sunilik görülür orada. Demek ki "gülünç ve biçare" bir yerellikle "sakat ve yarım" bir model arasında kalmıştır yazar; ya sadece Garp'ta kalıyordur ya da "iptidai bir zevkin adamı" oluyordur. Her iki tavır da edebiyatta derinlikten yoksun bir yığın kukla doğuracaktır.[2]

Bu çelişki Tanpınar'ı "tamamiyle bize mahsus" bir edebiyatın gereğine inandırmıştı. Hem bir ufku hem de insani sıcaklığı olan, biçarelikten kurtulmuş ama köksüzlükten de uzak bir edebiyatın "yerli hususiyetlerde Avrupa idealleri arasında yapılabilecek özgün bir terkipten doğacağına inanıyordu. Böyle bir sentez oluşturmak için yaptığı her öneri "kendi" sözcüğüyle başlar: "Kendimize dönmemiz", kendi hayatımıza, kendi

geçmişimize, kendi zenginliklerimize dönmemiz gerekir. "Kendi bünyemize uygun" bir edebiyat yaratmak için "kendi kendisi olmak" gerekir. Ama çelişki de kendini hemen hissettirmiştir. Milli bir benlikten beslenen milli bir edebiyattan söz ediyordur Tanpınar, ama cümlenin kendisi bile harici modelin basıncıyla, modelin seviyesine yükselme arzusuyla, bir fetih hülyasıyla değilse de kendini modele beğendirme, hayran olunan modelin hayranlığını kazanma isteğiyle söylenmiştir: "Bizi Avrupalıların, kendilerinden aldığımız şeyler için beğenmesi ve bize hayran kalması mümkün değildir. Olsa olsa aferin deyip geçerler, bizde asıl bizim olan şeyleri tanıttığımız zamandır ki, bizi beğenip seveceklerdir; çünkü o zaman güzelliğin, kendi kendisini tahakkuk ettirmenin yolunda kendileriyle müsavi göreceklerdir."[3]

Orhan Koçak, daha önce de sözünü ettiğim "Kaptırılmış İdeal” adlı yazısında tam da bu ikiliği, bu "çifte açmaz"ı çözümlemeye çalışmıştı. Osmanlı-Türk yazan gündelik alana girdiğinde idealsiz bir yerelliğe mahkûm oluyordur; ideallerin alanına geçtiğindeyse yabancı isteklerin, taklit hülyaların, ödünç alınmış emellerin buyruğuna giriyordun Birinci durumda bir sakillik ve ufuksuzluk, İkincisinde ise zorunlu bir ikincillik, bir özentilik söz konusudur.[4] Demek ki ikili bir şekilsizleştirme vardır burada: Bu yerellik o ideali şekilsiz gösterecektir, ama o ideal de bu yerelliği bir kez şekilsizleştirmiştir. Bu yerellik yüzünden o ideal daima eğreti, yarımyamalak ve züppece duracaktır, ama o ideal de bu yerelliği hamlesiz, hantal ve köhne bir taşraya dönüştürmüştür. İdeal daima bir karikatür olarak, alafrangalık olarak görünecektir; ama yerellik de çoktan kendi karikatüründen, alaturkalıktan ibaret kalmıştır. "Çifte açmaz" sözü önemli: Çünkü açmazı Tanpınar'ın kendisi de görmüş, neredeyse bu kavramlarla tarif etmişti, yine de Halit Ziya'ya ve Edebiyat-ı Cedide'ye taklitçilik suçlamasını yöneltenler arasında o da vardı. Demek ki eleştiren zihnin kendisi de nesnesiyle aynı maddeden yapılmış olduğunu, yani benzer basınçların etkisiyle davrandığını unutabiliyordur. Demek ki bu ülkede yaşayan yazarların (bunun da ötesinde bu ülkede yaşayan okur yazar herkesin) yansının züppe, yarısınınsa taşralı görünmesine yol açan bir açmazdır bu. Bizi ya sonradan görmeliğe ya da düpedüz görmemişliğe hapsediyordur.

Bu açmazın edebiyatta aşılabileceği bir yer var mıdır? Tanpınar'ın "gülünç ve biçare" yerelliğiyle "sakat ve yarım" ideali arasında ya da

Koçak'ın tarif ettiği "sakil ve dar" gündelik hayatla "ödünç alınmış" yabancı ideal arasında bize özgü, özgün bir bölge var mıdır? Benzer sorular, eleştiri için de geçerli. Nesnesini baştan yetersiz gören, bu yüzden de kendini ona "cömertçe terk edemeyen" kibirli bir gözlemcilik ile yabancı ideal karşısında zavallılaşmış yerelliğin sözcülüğünü üstlenen gururlu bir taşralılık arasında, gerçekleştirilmesi imkânsız yabancı ideal adına konuşan yukarıdan bir bakış ile Oğuz Atay'ın "kibar aile çocuklarına çamur atan mahalle çocukları" diye tarif ettiği konum arasında bir üçüncü yol var mı? Varsa, kavramları ne olmalı?

Ben bu sorulan cevaplayabilmek için, önce edebiyatta özgünlük sorununu tartışmak istiyorum. Çünkü sorun, gerçekten de bu kavramda düğümlenmiş gibi. "Bizde roman yok" ya da "bizde eleştiri yok" gibi bir cümleyle söylenmek istenen, aslında bizde özgün bir düşüncenin, özgün bir eleştirinin, özgün bir romanın ya da romanda özgün kahramanların olmadığıdır. Nitekim bu özgünlük arzusu uygulamada kendini açıkça belli eder. Eleştirmenler bir yapıtı beğenmediklerinde, genellikle o yapıtın özgün olmadığını söylerler. Karşımızdaki metin bize bizim hakkımızda bir şey söylememektedir, zaten kahramanları da başka metinlerden ödünç alınmış taklit kahramanlardır. Dahası, bu tavırda ısrar çoğu zaman eleştirmeni taklit kitapların, çalıntı kurguların, gecikmiş kahramanların peşine düşmüş, neyin nerden alındığını bulup çıkaran bir hafiyeye, kendini neyin sahte neyin sahici olduğunu ayırt etmeye adamış bir kalite kontrol memuruna dönüştürür. Özgünlüğün bir problem olarak tanımlanmadan temel bir ölçüte dönüştürülmesinin, uygulamada baş döndürücü bir döngü yarattığını da unutmayalım. Eleştirmen Tanpınar, romancı Halit Ziya'nın kahramanlarında "bize ait çok esaslı bir şeyin yokluğundan gelen bir tad ve sıcaklık eksikliği" bulur. Sonraki eleştirmenler de bu ölçütü bu kez romancı Tanpınar'a karşı işleteceklerdir. *Huzur*'un kötü çocuğu Suat taklit bir kahraman olduğu için, Dostoyeski'den çeviri olduğu için inandırıcı bulunmamıştır örneğin.[5] Bu böylece sürüp gider. Ama özgünlük arzusunun ardındaki milliyetçi refleksi görmemek de imkânsızdır. Çok önceden Fuat Köprülü şöyle sormuştur soruyu: "'Milli zaferi’ kazanan, 'milli inkilabı'ı yaratan asil ve orijinal Türk ruhu, binlerce senelik istiklal ve hakimiyet hayatının yoğurduğu o hürriyetine müştak, yabancı harsların esaretinden müteneffir Türk seciyesi edebiyatımıza niçin daha girmedi? Bize Anadolu'nun saf ve temiz Türk halkının hayatını ve esrarını anlatacak

ve gayr-ı meş'ûr duygularımızı şuurlu bir hale sokacak milli 'şaheser'e ne zaman nail olacağız?"[6]

Daha fazla ilerlemeden önce, özgünlük kavramına daha yakından bakmakta yarar var. İngiliz edebiyat tarihçisi Ian Watt İngiltere'de romanın doğuşunu incelediği *The Rise of the Novel* da, İngilizce *original* sözcüğünün modern anlamını romanın ortaya çıktığı dönemde kazandığını söyler. Ortaçağ'da "başlangıçtan beri var olan"ı anlatan sözcük, sonradan tuhaf bir anlam kaymasıyla değişmiş, "hiçbir yerden türememiş, bağımsız, dolaysız, yepyeni" anlamını kazanmıştır.[7] Biz de Türkçede "orijinal" sözcüğünü bu iki farklı anlamda birden kullanıyoruz. Birinci anlam, ilginç, şaşırtıcı ya da yepyeni, başka kimsede olmayan, bir yere ya da kişiye özgü olana işaret ediyor. İkinci anlamsa bir kökene, bir asıla gönderiyor bizi; ödünç alınmış, devralınmış, ikincil ya da taklit olana değil, kendi kaynağından kendiliğinden ortaya çıkmış, bir şeyin bünyesinden ya da bağrından kendi kendine şekillenmiş bir şeyi dile getiriyor. Ama neredeyse birbirinin karşıtı olabilecek bu iki anlam giderek şöyle bütünleşmiş bizim için: Orijinal olan şeyin bir başka şeyin kopyası değil, aslı olduğu için; dahası özerk bir düşüncenin, dolaysız bir yaşantının, kendiliğinden bir imgelemin ürünü olduğu için orijinal, yani yepyeni olduğunu varsayıyoruz. Başkasının taklidi değil, başkalarının taklidine açık bir ilk kopya o. Kendisi bir model, bir başlangıç, bir kaynak; onu bağımsız ve sahici kılan da bu.

Yine de "orijinal" sözcüğünün hep iki karşıt anlamı ifade ettiğini unutmamak lazım. "Orijinal Türk ruhu" dendiğinde belli ki bizim bünyemizden çıkmış, bize özgü değerlerden beslenen bir ruh anlatılmak isteniyor. Diğer yandan piyasanın diliyse tam tersini söyler: Orijinal bir parfümden söz edildiğinde hiç de bize özgü, burada yapılmış bir şeyi değil, tersine Batı’da imal edilmiş olanı, düpedüz "Avrupa'dan ithal" olanı anlarız. Piyasanın dilinde orijinal dışarıdan gelendir daima; taklitse burada yapılan. Benzer bir çiftanlamlılık "özgün" sözcüğünde de var. "Çeviri olmayan, asıl olan" demektir özgün; ama sürekli bir dili diğerine, bir kültürü diğerine, nihayet bir para birimini diğerine çevirerek yaşayan bir kültürde "özgün" sözcüğünde de anlam sürekli kayar. Nasıl Öz Türkçe bir kimlik kaybı korkusunu, dolayısıyla da yabancının tehdidini içinde taşırsa, Öz Türkçeyle aynı "öz"e gönderme yapan "özgün" de Batı'yla ilişkilerdeki büyülenmenin ve tabii ki kızgınlığın izini taşır. Ya daima "dışarıda" olan, Türkçeye

çevrilendir özgün; ya da tam tersine o dışa karşı direnen, tümüyle bize özgü olan. Sözcüğün zihnimize 80’lerin "özgün müzik" kavramıyla kazındığını da unutmayalım. Belli ki müziğe bu adı verenler, yığınla seri üretilmiş malın ortasında, taklit duygusundan bezmiş bir kitleye bu kez sahici, bu kez bize özgü, bu kez orijinal bir şey satmayı vaat ediyorlardı. Kapitalist pazarın daimi ilkesi: Taklidi kurala dönüştürür pazar, ama sahicilik tutkusunu, tümüyle bize özgü, biricik ve emsalsiz nesnelere olan arzumuzu kışkırtan da yine o olacaktır.

Ben bu özgünlük arzusunun bize özgü yanlan üzerinde duracağım bu yazıda. Özgünlükte ısrarın sanıldığı gibi bu açmazı aşmanın yolu değil, açmazın bir parçası olduğunu söyleyeceğim. Taklitten uzak, bize özgü bir Türk romanı yaratma ısrarının daha baştan gecikmişliğin yarattığı basınçlarla birlikte gündeme geldiğinden, özgünlük arzusunun başından beri birilerini züppe, birilerini ise zorunlu olarak taşralı kılan bölünmenin ürünü olduğundan söz edeceğim. Her türlü yapaylığın, yapmacıklığın, düzmeceliğin ötesinde dolaysız bir ilk anlam; bize özgü gerçekleri bize özgü bir üslupla dile getiren "hüviyeti açık seçik belli bir Türk romanı"[8], var mı böyle bir şey, olabilir mi, bu soruların cevaplarını arayacağım. Bunu yapabilmek için de Türkiye'de romanın olduğu kadar züppeliğin de ön-tarihine geri döneceğim. Sadece kültürel zeminini değil, konusunu da züppeliğe borçlu bir romana, *Araba Sevdası'*na yakından bakacağım. Bu romanın sunduğu çerçevede asıl-kopya, sahici-taklit, kendi-öteki gibi ikilikleri aşıp en azından edebiyatta döngüyü kırmanın yollan var mı, onu araştıracağım.

II.

Türk romanında gerçekçiliğin -romantizme mesafe almış gerçekçi bir romaneskin- grotesk bir jestle ya da Tanpınar'ın deyişiyle, baştan aşağıya "şaka"dan oluşmuş bir romanla başladığı söylenir. Recaizade Ekrem'in bir Osmanlı beyzadesinin araba tutkusunu anlattığı *Araba Sevdası'dır* bu. Roman, Bihruz Bey'in Çamlıca'da gördüğü Periveş Hanım'a olan aşkını anlatır. Ama aslında Bihruz Bey yüzünü bile doğru dürüst görmediği Periveş Hanım'a değil, onu içinde gördüğü süslü landoya, landonun konakladığı Çamlıca'ya, Çamlıca'daki havuzbaşının Bihruz Bey'e hatırlattığı Lamartine'in "Le Lac" (Göl) şiirine, o sırada havuzbaşında çalan Belle Helene operetine, nihayet Fransız romantik şairlerinin imgelerine âşık olmuştur. Bihruz Bey'in sevgilisini kaybettikten sonraki ısdırabı da daha az

taklit değildir. Acının merkezinde yine Lamartine'in, âşık olduğu kızın ölümü üzerine yazdığı *Graziella*'sı durmaktadır; tabii ki yabancı model coğrafya değiştirdiğinde epey yamulmuş, şekilsizleşmiş, gülünçleşmiştir. Bihruz Bey'in aşkını anlatma çabası kadar, sevgilisini yitirdikten sonra acısını dile getirme çabası da karmakarışık bir çeviri faaliyetine neden olur. *Araba Sevdası* yanlış anlaşılan sözcükler, olmayan mezarlar, kaza yapan arabalar, nihayet yazarının elinde sürekli arıza yapan bir romanla karşı karşıya bırakacaktır bizi.

Tanpınar'ın *Araba Sevdası* üzerine yorumlarında, bu aşırılığın onu huzursuz ettiği hissedilir. Bir yandan romanı takdir eder Tanpınar *(Araba Sevdası* roman bünyesine uyan ilk Türk eseridir, bizde romaneski hazırlayan yapıttır), bir yandan da romandaki "taarruz halindeki realizm"den, bu saldırgan gerçekçilikten pek hoşlanmadığı açıktır. Tanpınar'a göre Recaizade Ekrem muhayyilesi dar bir yazardır; alaya ve gerçekçiliğe bu kadar sığınmasının nedeni de budur. Recaizade "komiği" yakalamıştır yakalamasına ama fazlaca abartmıştır. Bu komiklik üzerinde "o kadar şiddetle ısrar eder, dokunulup geçilmesi lazım gelen tellere o kadar şiddetle ve üsüste vurur ki saz kırılır." Tanpınar'ın yorumlan bir açmaza işaret eder: *Araba Sevdası* bir züppelik eleştirisidir, yani yapmacıklık, köksüzlük va aşırılık üzerinedir, abartılı jestlerden ibaret kalmış bir adam üzerinedir, ama tuhaf bir biçimde romanın kendisi de eleştirdiği şey kadar abartılı ve aşırıdır. Tıpkı Bihruz Bey gibi *Araba Sevdasının* kendisinde de onu karikatürden ibaret bırakan, yapmacık bir şeyler vardır. Bu romanda insanlar "adeta bir gölge gibi ve sadece dışardan" yaşarlar. Ekrem'in romanını bir "köksüz gölgeler kitabı" olarak niteleyecektir Tanpınar.[9]

Tümüyle haksız da sayılmaz. Edebiyat tarihindeki önemi buyana, *Araba Sevdası* gerçekten de bir gölge romandır; şakayla başlayıp şakayla biten grotesk bir yanlışlıklar komedisi. Ama romanın en çok da kahramanı rahatsız etmiş gibidir Tanpınar'ı. Nitekim bunu açıkça söyler: *Araba Sevdasının* kahramanı "pek az mevcut" bir kahramandır; "insanı insan yapan değerler bu romanda yoktur". İçten gelen duygulan, kendiliğinden bir yaşantıyı, insana özgü değerleri dile getirmemiştir Recaizade Ekrem romanında. Gerçekten de Bihruz Bey kendine ait bir iç dünyası olmayan, tümüyle taklit bir hülyanın, yabancı bir eşyanın peşine

düşmüş, ödünç alınmış jest ve mimiklerden ibaret bir züppedir; içi olmayan bir kabuk adam.

Roman Bihruz Bey'in araba gezintilerine olan düşkünlüğü kadar, Periveş Hanım'a duyduğu aşkın da aslında bir "araba sevdasından ibaret olduğunu anlatır. Bu yüzden de doğal duygulardan, kendiliğinden tutkulardan, özerk bir iç dünyadan değil, düpedüz devralınmış bir modelden söz eder. Tanpınar'ı huzursuz eden de bu olmalıdır. Romanın kahramanının bir insan değil, bir araba olduğunu söyleyecektir Tanpınar.

"iç insan"a önem veren, daima geniş hayattan yana olmuş, devamlılık ilkesinde ısrar eden Tanpınar'ın, kendini baştan aşağıya şakaya dönüştürmüş bu romanı sevmesi beklenemez. Çünkü ne Bihruz Bey'de ne de onun dışında bir yerde bize özgü bir "iç” yoktur bu romanda. Ama *Araba Sevdası'nın* konusu da budur zaten. Nasıl romandaki bütün kahramanlar Çamlıca yollarında dolu dizgin giden arabanın gölgesinde kalmışsa, Bihruz Bey'in aşkını ifade etme çabaları da Fransızca metinlerin gölgesinde kalmıştır. Rousseau'nun *Nouvelle Heloise'i* ya da Lamartine'in *Graziella*'sı olmadan, *Manon Lescaut, Paul et Virginie* ya da *La Dame aux camélias* olmadan, Bihruz Bey bırakın âşık olmayı bir damla gözyaşı bile dökemez. Düpedüz içsiz bir kahramandır Bihruz; iç denen yer çoktan bir dıştan (Batılı metinlerden, romantik klişelerden, ödünç alınmış jest ve mimiklerden) ibaret kalmıştır. Olmayan sevgilinin olmayan mezarını arayan bu yok-adamla ilgili bu şaka-roman, bir metinler arasında kaybolma, bir diller arasında çeviri hikâyesine dönüştüğü ölçüde özerk bir iç dünyadan, kendi kaynaklarından şekillenmiş bir şahsi tecrübeden de yoksun kalacaktır. Kendimize dönmemiz gerektiğini savunan, kendimize ait bir şahsi tecrübeyi önemseyen, daima bize özgü bir "imkân"ın, bünyemize uygun bir "hülya"nın önemini vurgulamış, hep daha sahici, daha samimi bir kendi arayışı içindeki Tanpınar için Bihruz Bey bir beyhudelik anıtı olmalıdır. Şahsi tecrübenin her zaman o kadar doğal olmayabileceğini, dahası bu beyhudeliğin kendisinin bir şahsi tecrübe olabileceğini hatırlatan bir gölge adam. Şu sonuca varır Tanpınar: Modayı ve köksüzlüğü anlatan bu roman bir dönem eleştirisi, bir kuşak hikâyesi ya da bir çağ psikolojisi olduğu için önemlidir.

Peki, gerçekten öyle midir? Geçici bir hevesin, bir dönemle sınırlandırılabilecek bir alafrangalığın, sadece Abdülaziz dönemini hırpalayan bir ihtirasın romanı olduğu için mi önemlidir *Araba Sevdası*? Bir dönem eleştirisinden, çoktan geride bıraktığımız bir kuşak hikâyesinden,

aşılmış bir moda eleştirisinden mi ibarettir? Bir "iç" varsa, nerede arayacağız onu?

III.

Züppelik daima bir aşırılık olarak tanımlanır. Züppe aslında taklit eden değil, taklidi aşırıya vardırandır; ödünç alan değil, ödünç alırken ölçüyü kaçırandır; başkasının arzusunu arzulayan değil, bu arzuyu abartandır. Bu yüzden de züppelik eleştirisi daima bir aşırılığın eleştirisidir. Orada bizden daha züppe, daha aşırıya kaçmış, abarttığı için bir karikatürden ibaret kalmış biri daima vardır. Bizim kendimizi sahici hissedebilmemizin yegâne teminatıdır züppenin varlığı.

Bihruz Bey geleneksel Osmanlı değerlerine yabancılaşmışlığı, Batı kültürüne olan koşulsuz hayranlığı, modernleşmenin getirdiği tüketim düzenine kapılmışlığı, kaba bulduğu halk kültürüne tahammül bile edemeyişi, yarımyamalak Fransızcası ve Türkçeyi küçümseyişiyle tipik bir Batılılaşmış züppedir. Daha önce Ahmet Mithat'ın *Felatun Beyle Rakım Efendi'sinde* ortaya çıkan bu tip, Berna Moran'ın da belirttiği gibi *Araba Sevdası'nda* bir "iç dünya"ya kavuşur. Recaizade Ekrem hem Bihruz'un iç konuşmalarını aktarıp hem de iç çözümlemelere yer vererek onun iç dünyasını okuruna tanıtır.[10] Daha sonra Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi*'si, Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey*'i gibi birçok romanda tekrar tekrar karşımıza çıkacaktır bu tip. Nitekim Şerif Mardin de "Tanzimat' tan Sonra Aşın Batılılaşma" adlı yazısında Tanzimat'ta birçok yazan etkisine almış bir "Bihruz sendromu" olduğundan söz eder.[11] Mardin'e göre Tanzimat edebiyatındaki züppe bolluğu, bu dönem edebiyatının tipik özelliklerinden biri olan züppe aleyhtarlığı, Batı uygarlığının Osmanlı imparatorluğu'nda yarattığı şoka verilmiş bir tepkidir. Sokaktaki adamın yönetici seçkinlere, müslüman mahallenin gösteriş düşkünü Çamlıca'ya, geleneksel cemaatin günah ve işret dolu Beyoğlu'na tepkisini dile getirir. Pazara dayalı ekonomiyi ve bireysel tüketimi geleneksel yapıya tehdit olarak algılayan cemaatçi alt sınıfların yeni değerlere duyduğu hoşnutsuzluğu ifade eder. Halk adamı Karagöz'ün çapraşık bir dille konuşan şarlatan Hacivat'a karşı alaycı tepkisinin bu kez yeni seçkinlere yöneltilmiş biçimidir Bihruz aleyhtarlığı. Bu yüzden Bihruz sendromu, Batı uygarlığının maddi yönlerine tutkunluk kadar, bu tutkuyu kötü ve günahkâr olarak damgalayan modem aleyhtarı cemaatçi tutuculuğu da yansıtır.

Cemaat normlarına uymayanlara uygulanan sosyal denetimin bir yönüdür alaycılık; modernleşme hareketinin dizginlerini eline almış, şalvarlı ve peçeli halka sırtını dönmüş, aşırı Batılılaşmış kişileri lekelemeye ve dışlamaya dayanır.

Züppeye; başkasının arzusunu taklit eden bu köksüz ve özenti yaratığa, aşırılığı ve fazlalığı temsil eden bu ucubeye, bu gösterişçi müsrife yönelik alayın yalnızca edebiyatta değil, politik söylemde de önemli bir yeri olduğunu hatırlamakta yarar var. "Tatlı su frenki"nden "salon sosyalistine, hatta günümüz mizahının baş kahramanı olan efemine "entel" tipine kadar birçok kavram ve tip benzer bir tepkiyi yansıtır. Savaşçı erkeksi değerlerin olduğu kadar sokağın, mahallenin olduğu kadar cemaatin de tam karşı ucudur züppe. Nitekim Şerif Mardin Bihruz aleyhtarı tutumun Türkiye'de 1960'lara kadar sosyalizm aleyhtarlığı biçiminde göründüğünden söz eder. Batı aleyhtarı şovenizmde de Türk milliyetçiliğinde de izleri olan bir tepkidir bu.[12]

Yine de *Araba Sevdasıyla* ilgili cevapsız kalan bir sora vardır. Mardin bu soruyu sorar: Nasıl olur da Recaizade Ekrem gibi edebi inceliğiyle tanınmış bir yazar Bihruz Bey'le büyük bir zevkle alay edebilir? Daha önce Ahmet Mithat da züppeyle alay etmiştir, ama çoğunluğu aydınlatmayı ve onun ısdıraplarını dile getirmeyi amaçlayan, "halis Türklerden, mübarek Müslümanlar"dan yana olan, sanat için sanat yapmanın bir lüks olduğunu düşünen, romanlarında genellikle hesaplılık, kanaatkârlık, çalışkanlık gibi temaları işlemiş esnaf kökenli Ahmet Mithat'ın züppe aleyhtarlığında kendiliğinden, içten denilebilecek bir yan vardır. Bu, anlaşılabilir. Anlaşılmaz olan, Recaizade Ekrem'in tutumudur. Nasıl olur da alafranga rahatlıklara yakınlığıyla tanınmış, "sanat için sanat"a yakın Ekrem züppe aleyhtarı olmuştur?

Edebiyatın kendisi için de ilginç olan bu soruyu, Mardin daha çok sosyolojinin sınırlan içinde kalarak açıklamayı dener. Mardin’e göre Recaizade Ekrem'in züppe aleyhtarlığının nedeni, Yeni Osmanlılar'a duyduğu yakınlıktır. Tanzimat'ın nimetlerinden istedikleri ölçüde yararlanamamış, modernleşme sürecinde toplumsal seferberliğin hızından tatmin olmayan, halk kitlelerini kendi siyasi hedefleri etrafında toplamak için halkçı bir eleştirinin gereğine inanmış seçkinlerdir bunlar. Alt sınıfların yeni değerlere karşı duyduğu hoşnutsuzluğu kendi amaçlan için kullanırlar, üst bürokrasiye karşı verdikleri mücadelede züppe aleyhtarlığına yaslanırlar,

Tanzimatçıları yeni soylular yaratmakla ve sokaktaki insanı unutmakla suçlarlar. Böylece halk kitlelerini kendi sınırlı modernleşme projeleri etrafında, belli bir tutuculuk içinde seferber etmeyi hedeflerler. Bu yüzden Yeni Osmanlılar'ın Bihruz aleyhtarlığında Ahmet Mithat'ınkinden farklı olarak kendiliğinden değil, araçsal bir yan vardır. Bihruz aleyhtarlığı, kendileri de modernleşme yanlısı olan bu aydınların halk kitlelerine seslenirken kullandıkları bir araçtan ibarettir. Dolayısıyla da bu aleyhtarlık, geleneksel kültürde üst ve alt sınıf kültürlerinin ortak yanını oluşturur; cemaatin olduğu kadar cemaatçi Osmanlı devlet adamlarının da Batı'nın tüketim düzenini yadırgamasının ürünüdür.

Bütün bunlar züppe tipinin Tanzimat edebiyatında niye bu kadar sık görüldüğünü açıklar, Recaizade Ekrem'in neden Bihruz aleyhtarı bir hiciv yazmaya kalkıştığını da açıklar. Hatta Tanpınar'ın Recaizade Ekrem'i aşın ve abartılı bulmasının nedenleri bile burada aranabilir. Sınırlı bir modernleşmeden yana olanlar daima kendilerinden aşırı, kendilerinden züppe birini bulacaklardır. Ama yine de edebiyat sosyolojisinin açıklamadığı, *Araba Sevda*sı'nda görmezden gelinen bir yan kalmıştır: *Araba Sevdası*'ın Tanzimat romanı içinde farklı kılan, onu bir "Bihruz sendromu" belgesi olmaktan çıkaran, cemaatçi değerlere yaslanarak züppeliği hicvetmesinde değil, bir hiciv olmayı bir türlü becerememiş -daha doğrusu belki de bunu becermek istememiş- olmasındadır. Hicivde daima bir doğru vardır; yazar karşısındakiyle alay ederek, nesnesinin acz içinde, sakil ve gülünç olduğunu göstererek bu doğrunun görünmesini sağlar. Alay ettiği şeyle kendisi arasındaysa mutlak, aşılmaz bir duvar vardır. Bu yüzden yazarın sesi kendi doğrularından emin, kararlı, net bir sestir. *Araba Sevdası* ise bu sesten, budala Bihruz'u yargılayacak sağlam bir anlatıcıdan yoksundur. Kararsız bir sestir oradaki; üçüncü tekil şahıs anlatımla birinci çoğul şahıs arasında gidip gelen, daha önemlisi dünyayı zaman zaman Bihruz Bey'in alafranga sözcükleriyle tarif eden, kendini alay ettiği kahramanından tam olarak ayırt etmemiş bir ses. İşte bu ses, *Araba Sevdası*'ın genellikle söylendiği gibi bir hicve değil, yazarın sesini yitirdiği, bu sesi tam olarak kuramadığı arızalı bir romana dönüştürür. Recaizade Ekrem'in okuruyla paylaştığı bir doğru olduğunu (milli geleneklerimizden sıyrılmış zibidilere, o alafranga illetine karşı olduğunu) varsaysak bile, doğruyu resmetmenin imkânları çoktan yitirilmiştir. Romancı bir türlü gerçeğin bekçisi olamamaktadır, çünkü onu gerçeğin bekçisi kılacak dilin kendisi işlememektedir. Bihruz'un alafranga dili, ilk kuşak Tanzimat

yazarlarının kullandığı "yüksek" dil, Fransız romantiklerinden ödünç alınmış yapay dil, Ekrem'in gerçekçi olmaya çalışan sesi, hepsi yan yana durur bu romanda. Ama zaten konusu da budur *Araba Sevdasının.* Bihruz'un hayatı sürekli bir dili diğerine çevirerek geçer. Rousseau'yu çevirir, ama "lisan-ı Türkinin kifayetsizliği" buna izin vermez. Bu kez "Türklerin Beranje'si" Vasıf m Divan'ından bir şansonet çevirmek ister, bu da onun için Çince kadar yabancıdır; Redhouse'un hazırladığı Lûgat-i Osmaniye olmadan bir dizesini bile anlayamaz. Bütün bunlar *Araba Sevdası'ın* hicvin değil, Jale Parla'nın ayrıntılı bir üslup okumasıyla gösterdiği gibi "anlam çıkmazlarını, iletişim açmazlarını ve giderek kendi metnini yadsıyan stratejileri" barındıran, "dönemin yazınsal krizinin de bir simgesi" olan bir metne dönüştürür.[13] Recaizade'nin romanı yalnızca geleneksel cemaatçi değerlere yaslanan bir züppe aleyhtarlığını değil, yenilikçi ilkeleri daima cemaatçi değerlere tercüme ederek ilerleyebilen Tanzimat yazarının kaçınılmaz yazınsal krizini, yeni değerlerin cemaatçi değerlerle karşılaşması sonucunda ortaya çıkan kaçınılmaz arızayı da simgeler. *Araba Sevdasında* züppelik yerilecek bir aşırılıktan çok, Tanzimat romanı denen tuhaf yaratığın temel karakterini açığa vuran bir imkânsızlığa işaret eder. Züppenin çocuksu arzusu, bu imkânsızlığı açıkça görmemizi sağlayacaktır: Araba kiralık, aşk devralınmış, duygular kitabi, nihayet roman taklittir.

Tanpınar'ın romanda esas kahramanın bir araba olmasından pek de hoşlanmadığını söylemiştim yukarıda. Ama *Araba Sevdasının* esas esprisi de burada. Arabayla roman Tanzimat yazan için aynı yabancı idealin, dışarıdan alınmış aynı tüketim düzeninin, aynı modem hayatın simgesidir. Recaizade Ekrem'in roman yazma sevdasının Bihruz'un araba sevdasından hiçbir farkı yoktur aslında. *Araba Sevdası'nda* bu sezginin bütün işaretleri vardır. Tıpkı Batı'dan ödünç alınmış roman gibi, araba da borçla alınmıştır. Nasıl Bihruz Bey arabasını beğendiği için Periveş Hanım'ın âşık olmuşsa, Recaizade Ekrem de bir Batı icadı olduğu için romana sevdalanmıştır. Roman artık sakil bir söz yığınına dönüşmüş olan Türk edebiyatından uzaklaştırıp çok sevdiği Lamartine'e, Musset'ye yaklaştıracaktır Recaizade'yi. Henri Lefebvre'in nesnelerin en kralı ya da "kral-nesne" olarak adlandırdığı araba,[14] tüketimin göstergesi olduğu kadar göstergelerin tüketimine de imkân sağlayan kral-nesne, bu yüzden hem arzu hem de haset kaynağı olan bu yabancı oyuncak, tıpkı roman gibi yer

değiştirmenin, kişinin kendinden başkası olmasının, başkasının yerine geçebilmesinin, yani bir bakıma arzunun merkeziyle taşrası arasındaki mesafeyi kapatmasının yegâne simgesi olmalıdır. Tıpkı roman gibi bir ikinci hayat vaadidir araba: Süleymaniye'yle Çamlıca (Çamlıca'yla Paris) arasındaki yolu kısaltacak, Bihruz'un eski mahallesinden uzaklaşmasını, kendinden başkası olmasını, kendini başkası olarak görmesini, belki daha da önemlisi kendini başkası olarak göstermesini sağlayacaktır. Göstergelerin tüketimi bu yüzden önemlidir züppe için. *Araba Sevdası* tam da bunu anlatır zaten: "Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi."

Araba, bu yüzden esas oğlanıdır romanın. Diğer yandan, tam da bu yüzden bir arızalar kitabıdır *Araba Sevdası.* Nasıl aşk mektubu yanlış anlaşılmış sözcüklerle doluysa, nasıl araba borçla alınmışsa, kaza yapacaksa, dingili çarpılıp boyası sıyrılacaksa, roman da Recaizade Ekrem'in elinde sürekli arıza yapacaktır. O zaman o araba, bir türlü tam efendisi olunamayan bir başka modem tekniğin, arabayla aynı zamanda yine aynı yerden ödünç alınmış, bu yüzden de Tanzimat yazarının elinde mutlaka arıza yapacak olan bir başka modem oyuncağın, romanın kendisinin simgesine dönüşür. O araba burada kaza yapıyordur; o roman da burada arıza yapacaktır. Bunu biraz da olsa hissetmiş olmalıdır Recaizade Ekrem.

Türk romanında arabayı merkezine yerleştirmiş tek yapıt *Araba Sevdası* değil. Başka romanlar, bu romanların başkahramanı olan başka arabalar da var. Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülündeki* bal renkli Mercedes var örneğin. Sonra Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlarındaki* kırmızı Volvo var. Bu romanlarda da kahramanın dünyayla ilişkisi bir arabayla kurdukları (ya da kuramadıkları) ilişki aracılığıyla anlatılmıştır; bu romanlarda da sürekli arıza yapar arabalar. *Fikrimin İnce Gülü'nde* öksüz yetim büyümüş Bayram Almanya'da çalışıp sonunda satın almayı başardığı arabasıyla; saflığı ve el değmemişliğiyle bir kızı andıran Mercedes'iyle tozu dumana kata kata köyüne gireceği, sonunda dört tekerlekli motorun efendisi olup itilip kakılmışlıktan kurtulacağı ânın hayalini kurar. *Buzdan Kılıçların* öksüz Halilhan'ı için de "hayatının dolambaçlı yollarını hüzünlü farlarıyla" ışıtan, ölümüne tutulduğu kırmızı Volvo, parlak gelecek hayallerini, "çemberi yarma planları"nı gerçek kılacak, şehirde paranın yerini bulmasını sağlayacak yegâne nesnedir. Tıpkı roman gibi, Halilhan'ın "imajinasyon

gücüyle" hayatına bir yön verebilme umudu, "kendine göstermelik bir hayat kurmasını sağlayan dekor"dur Volvo. Ama bu romanlarda da kahramanlar hayallerini süsleyen yabancı nesnenin bir türlü efendisi olamazlar. Bayram'ın Mercedes'i roman boyunca çizilir, şarampole yuvarlanır, yıldızı düşer, kaportası göçer, katrana ve zifte bulanır. Volvo Halilhan'ın ruhunun kumandasını ele geçirir, ama Halilhan Volvonun kumandasını bir türlü ele geçiremez. Volvo da kaza yapar, ama zaten "başkalarının hayatından ödünç alınmış"tır o. *Araba Sevdası'nın* açık sarıya boyanmış landosuysa zaten borçla alınmıştı; roman bitmeden gerçek sahibine geri döner. Trafik canavarının, düdüklü kazalarının, şofben felaketlerinin, çeviri romanların ülkesinde, nesnelerin en kralı olan araba sanki bir Türklük yazgısına olduğu kadar, bir romancı tavrına da işaret ediyor gibidir. Romancı sanki kendi sonradan görmeliğiyle, romanla aynı sıralarda görülmüş bir başka yabancı alet aracılığıyla hesaplaşıyor gibidir.

Araba Sevdası'nın anlatım özelliklerinin, romanı bir hiciv ya da ibret hikâyesi olmanın ötesine taşıdığından söz etmiştim yukarıda. Bu özellikler yüzünden *Araba Sevdası*, Tanzimat yazarının roman yazma sevdasının da tıpkı Bihruz Bey'in araba sevdası gibi yapmacık olduğunu sezdiren, kökendeki bu kaçınılmaz züppeliğe işaret eden bir metne dönüşür. Batı taklidi edebiyatla dalga geçerken gününün yazınsal bunalımını da aktaran bir Tanzimat parodisine, Bihruz'un züppeliğiyle alay ederken kendi kaçınılmaz züppeliğini de ele veren bir kara parodiye dönüşür. İlerde yeniden döneceğiz buna.

IV.

Şerif Mardin'in sorduğu soruyu, edebiyatın imkânlarıyla düşünüp cevaplamak üzere bir kez daha sormak istiyorum: Nasıl olur da Recaizade Ekrem gibi edebi inceliğiyle tanınmış bir yazar Bihruz Bey'le büyük bir zevkle alay edebilir?

Recaizade Ekrem'in Yeni Osmanlılar'a yakınlığına rağmen, önceki kuşak Tanzimat yazarlarına oranla politikadan daha uzak biri olduğunu biliyoruz. O dönemde bir lüks olarak (demek ki züppece) görülen "sanat için sanat” ilkesini ilk savunanlardan biri olduğunu, yine önceki Tanzimat yazarlarına oranla Arap ve Acem edebiyatlarıyla pek ilgilenmediğini, daha çok Fransız edebiyatının yörüngesinde olduğunu, döneminin edebi tartışmalarında Muallim Naci karşısında yenilikçileri temsil ettiğini de biliyoruz. Ahmet Mithat'ın "dekadan" olarak suçlayacağı, sonraki yıllarda hayattan kopukluk,

yapaylık ve köksüzlükle, bir kaçış edebiyatı olmakla suçlanan Servet-i Fünun edebiyatının başlatıcısı olduğunu da biliyoruz. Bence bütün bunlar, Recaizade Ekrem'in kendinde bir "bihruzluk" hissetmesi için yeterli nedendir. O da Bihruz Bey gibi alafranga rahatlıkların adamıdır, o da duyguların özerkliğini yücelten Fransız romantiklerine düşkündür. Romantizmin kurucularından Chateaubriand'ın *Atala*'sını Türkçeye çevirip oyunlaştırmış, Alfred de Musset'den ve Lamartine'den etkilenmiş, Lamartine'in *Graziella*'sını okuyup dokunaklı aşk hikâyesi *Muhsin Bey*'i yazmış, büyük olasılıkla yine Lamartine'in *Meditarions'*unu pek beğendiği için şiir kitabına *Tefekkür* adını koymuştur. O da tıpkı Bihruz Bey gibi, Tanpınar'ın deyişiyle, "devri sıtma gibi saran fîkirler"in etkisindedir. *Araba Sevdası'*ndan önce, Tanpınar'ın "bir tür kartpostal duyarlılığı" taşıdığını söyleyeceği dokunaklı şiirler kaleme almış, Fransız romantiklerinin etkisinde "mahzun ve dokunaklı şeyleri" sevmiş, "hisli ve acıklı şeylerden" söz etmiş, "hayatın arızalan üstüne ağlamaklı bir ses" tutturmuştur. Ölen oğlu için yazdığı *Nejad-Ekrem* bile bir romantik klişeler abidesidir.[15] Acaba Lamartine'in, Doğu yolculuğu sırasında ölen kızı için yazdığı "La Mort de Julie"yi okumuş mudur Ekrem?

Tanpınar'ın Recaizade Ekrem'in şairliğiyle ilgili söyledikleri bize yol gösterebilir. Tanpınar'a göre "etrafındaki bütün tesirlere açık adam"dır o; bu yüzden de şiirlerinde insanı ve ısdırabı boş yere arar. Altüst olmuş bir dilde yazar, dil zevkini bulamaz, aruza bir türlü hakim olamaz. Kısacası, "mahrekini değiştirdiği için kaybolan insan"dır Ekrem. Bir zevk buhranının kurbanıdır, Fransız kitaplarından öğrendiği ölçüsüz bir hassasiyetle, gecikmiş bir romantizmle içi boş dizeler yazmış, teatral jestlerle, kontrolsüz bir zevkle, boş bir hissiyatla, çocukça muhtevaya sahip kıvamsız manzumeler kaleme almıştır. O halde kendisi bir kabuk adamdır Ekrem'in; en azından Tanpınar tarafından (kuşkusuz birçok çağdaşı tarafından da) öyle algılanmış olmalıdır. Sanki Bihruz Bey'i tarif eder Tanpınar, yabancı tesirler yüzünden kendine bir iç geliştirememiş, başkasının arzusunun peşine takılıp kofluktan ibaret kalmış çocuk adam. "Bihruz Bey aslında Ekrem'dir," demeye getirir Tanpınar, ama belki de yazarla yapıtını karıştırmamak gerektiğini düşündüğünden, bunu böyle söylemez. Bunu böyle söyleyen Tanpınar değil, ustası Yahya Kemal'dir. Recaizade'nin yazdıklarından değil, alafranga davranışlarından, züppece

tavırlarından yola çıkarak söyleyecektir bunu Yahya Kemal; "Ekrem Bey, *Araba* Sevdası'ndaki Bihruz Bey'dir vesselam."[16]

Şimdi, soru şu: *Araba Sevdasının* yazan kendi bihruzluğunu, kendi hacivatlığını hiç mi hissetmemiştir? Bihruz'un köksüzlüğünü rahatça kendi dışına yerleştirebilmiş midir? Kendine şaka yollu "Le Ekrem" diyen adam,[17] bu şakadaki gerçek payını hiç mi görmemiştir? Kendi içine bakıp iç âlem dediği yerin romantik klişelerden, apartılmış teşbihlerden, parlak ibarelerden ibaret kaldığını hiç mi fark etmemiştir? O iç âlemde birbirine asla çevrilemeyecek kopuk kopuk cümleler olduğunu görmemiş olabilir mi? Kendi roman yazma sevdasının da sonuçta bir yer değiştirme sevdası olduğunu fark etmemiş olabilir mi? Ya da biz *Araba Sevdası*'nı, okulda bize öğretildiği gibi bir zibidilik yergisi olarak okurken, bizi okul sıralarına taşıyan değişimin kökeninde her zaman çoktan bir zibidilik olduğunu sezmemiş olabilir miyiz? Züppelikle ilgili resmi görüşü benimserken, o resmiyetin kendi özerkliğini ancak züppeliği (aynı şekilde taşralılığı da) başkalarına malederek, daima kendi dışına atarak kurmuş olduğunu hissetmemiş olabilir miyiz?

Yaygın kanı şu: Tanzimat romancıları gözlerini kendi içlerine çeviremedikleri için, romanlarını Batı romancılarından aşırılmış kişilerle, ruhumuza çok yabancı bir yığın kuklayla doldurmuşlardır.[18]

Şimdi bu yorumu bir adım öteye götürmekte yarar var. Ya kendi içlerine baktıklarında gördükleri buysa? Ya oraya baktıklarında bir başkası -evet, şekilsizleşmiş, çarpılmış, yamulmuş belki, ama bir başkası- oradan onlara bakıyorsa? Ya iç denen alan, daima bir dışsal travmadan, bir dıştan oluşuyorsa? Hep orada olmuş doğal bir hazine değil, bir arızaysa iç dünya? Ortalığı sıtma gibi saran fikirler, istenmemiş konuklarsa iç? Tecrübe kaybının kendisiyse tecrübe?[19]

Recaizade Ekrem'in bu sorulan sorup sormadığını bilmiyoruz. Ama şunu bilebiliriz: Fransız klasiklerinin, onlara da model oluşturmuş klasik yapıtlarla birlikte bir an önce Türkçeye çevrilmeye çalışıldığı, Fransa'dan Eski Yunan'a, Eski Yunan'dan Eski Hint'e uzanan karmakarışık bir coğrafyadan sayısız klasik yapıtı aktarma telaşına düşmüş bir yerde kolay kolay bir "bünye"den söz edilemez. "Kendi" denen alan çoktan gürültülü bir söylem alanına, bir kitaplar geçidine, bir modeller savaşma dönüşmüştür. Recaizade Ekrem'e gelince, madem bir gerçekçilik arzusu vardır, o halde

bir züppe aleyhtarlığına, mutlak bir hicve çekilemeyecek kadar meselenin içinde olduğunu az da olsa hissetmiş olmalıdır. Bütün bunları, kahramanla yaratıcısının aynı kişi olduğunu anlatmak için söylemiyorum. Ama yazarın, yapıtında hiç bulunmadığını söylemek de yanlış olur. Belli ki yaratıcısı da kahramanıyla aynı rüzgârlara kapılmış, aynı şeyleri arzulamış, sonunda benzer engellere takılmıştır. *Araba Sevdası* züppeliği yerdiği için değil, ya da yalnızca ondan değil, yazarın kendi kaçınılmaz züppeliği üzerine, bunun da ötesinde modem Türk yazarının kökenindeki kaçınılmaz züppelik üzerine düşünmemize imkân tanıdığı için de önemlidir. Şerif Mardin'in Bihruz sendromuyla ilgili yazısında değerlendirmediği imkân da budur. *Araba Sevdası'nı* bir hicivden ibaret gören yorum, romanın yalnızca yazarını değil, bütün bunlar üzerine fikir yürüten eleştirmenini de (onu hicivden ibaret gören eleştirmenin kendisini de) züppeliğin bulaşmadığı özerk bir alana yerleştirmiş olur. Bir bakıma kendi kaçınılmaz züppeliğini konunun dışına taşır. Bunu yapabilmek için de romanı olduğundan daha az bir şey olarak görecek, bir ibret hikâyesine geriletecektir.

Aslında Tanpınar bunu görmüştü. *Araba Sevdası*'nın kahramanının "pek az mevcut" biri olduğunu, ama onun karşısında sağlam bir manevi hakikati temsil edecek yazarın sesinin de "pek az mevcut" olduğunu fark etmişti. Onu tedirgin eden buydu. İçselliğin dilinin bir kültürün diliyle çakıştığı aydınlık anlardan beslenen bir dilden yanaydı Tanpınar. Kültüre doğru açıldıkça kendi ruhumuza, o ruhta derinlere indikçe yeniden kültüre ulaşabileceğimiz geniş, zengin, manalı bir dilden yanaydı. Batı idealleriyle yerli değerler arasında kurulacak milli terkibi ısrarla bir bünye, bir milli gövde, ahenk içinde çalışan bir beden, bir canlı organizma olarak tarif ediyordu. Recaizade Ekrem'se düpedüz bir garabetten söz ediyordu: Yerli hususiyetler yabancı hülyaları, yabancı hülyalar yerli hususiyetleri geri dönüşü olmayan bir biçimde şekilsizleştirmişti. Bihruz'un iç dünyası düpedüz imal edilmiş (kendi alafranga Türkçesiyle söylersek "fabrike edilmiş") bir dünyaydı. Üstelik romanın yalnızca kahramanı değil, kendisi de "uzlaşmasına imkân olmayan iki epistemolojik sistemin" bir araya gelmesinden oluşmuş bir ucubeydi.[20] Tanpınar bir "imkân" adamıydı; rüyaya kaçarak kurulmuş da olsa bir bütünlükten yanaydı, geçmişteki yekpare dünyayı özlüyordu, bunu sanatta yeniden üretecek bir ahenk estetiğinde ısrar ediyordu. Recaizade ise komik olanı imkânsızlıklar üzerine kurmuştu; geçmişin bir sözlükten (bir İngilizin hazırladığı Lûgat-ı Osmaniye'den) ibaret kalmış olabileceğini, bütünlüğün yama olabileceğini,

oluşacak terkibin ister istemez şekilsiz ve yamuk olacağını, eldeki "sazın" ister istemez "kırık" oduğunu sezdiriyordu. Tanpınar "iç insan"a önem veriyordu; Recaizade ise bu iç insanın yabancı etkilerden, harici basınçlardan yapılmış olabileceğini düşündürüyordu. "Kendine dön!” diyordu Tanpınar; Recaizade ise kendine dönmek için geç kalınmış olabileceğini hissettirmişti. Bu çağrıyı Tanpınar'ın kendisinde belki o kadar değil, ama daha sonra her işittiğimizde şu açmazı da fark etmişizdir: Kendine dönülemez, çünkü kendi denen şey daima başka başka biçimlerde, başka büyüteçler altında başkalaşmış olarak, daima bir savunma refleksi olarak, çoğu zaman bir iktidar talebiyle bütünleşmiş olarak çıkar ortaya. Milliyetçi bir hınç olarak ("kendimize dönelim, onlara sahici tarafımızı, bu arada dünyanın kaç bucak olduğunu da gösterelim"), yabancıya yaranma çabası olarak ("kendimize dönelim, onlara kendi sahici tarafımızı gösterelim, Nobel'i ancak böyle alabiliriz"), en iyi ihtimalle bir dekorasyon çabası olarak ("eserlerimize bize özgü, tarihimize özgü, Doğu'ya özgü bir şeyler katalım") çıkar. Özellikle bu sonuncusu, günümüz edebiyatını yakından ilgilendiriyor. Çünkü "kendi" denen şey problemli bir alan olarak tanımlanmadığı sürece Osmanlı motiflerinden, bir mazi efektinden ya da bir Doğu atmosferinden ibaret kalır; tıpkı Beyoğlu'nda, vitrinde gözleme yapan köylü kadınlar gibi göstermelik bir şeye dönüşür. Kendine dönmek için her zaman çoktan geç kalınmıştır; "Kendine dön!" çağrısının kendisi bu gecikmişliğin ifadesidir.

V.

Yazının başında sorduğum soruların bazılarını hâlâ cevaplamış değilim. Bu yüzden züppelik meselesine bir kez daha, bu kez Batı'daki kapıdan girmek istiyorum. Ama bunun için yine Bihruz Bey'e döneceğim. Bihruz Bey ile Don Kişot arasındaki benzerliğe dikkat çekmişti Berna Moran; her iki kahraman da kendi yarattıkları hayal dünyasında yaşıyorlardı.[21] *Türk Romanı'nın* yazan Robert Finn ise Bihruz Bey'in Emma Bovary'yi andırdığını söyler; ikisi de "yaşamın sanata öykünmesi"nin örnekleridir.[22] Üzerinde fazla durulmamış, değinilip geçilmiş yakınlıklardır bunlar, ama özgünlük sorununa başka açılardan yaklaşmamızı sağlayacak önemli ipuçlarını da içlerinde taşırlar.[23]

Daha çok Bihruz'la Emma arasındaki yakınlıktan yola çıkacağım ben. Osmanlı züppesiyle taşralı Fransız kadını birbirine yaklaştıran, ikisinin de

doğallıktan, özgünlükten, kendiliğindenlikten yoksun, kitaptan kapma tutkulardan ibaret kalmış, taklit kahramanlar olmalarıdır. Nasıl Emma okuduğu şehvet dolu kitapların, o kitaplarda okuduğu karanlık ormanların, ıssız köşklerin, mehtaplı gecelerin etkisiyle aşka kışkırtılmışsa, Bihruz Bey de Fransızca hocası Mösyö Piyer'in tavsiye ettiği "şevkengiz" romanlarla aşka kışkırtılmıştır. Nasıl Emma "ellerine daha on beşinde ucuz kitapların tozu" sürülmüş olduğu için, oradaki romantik kahramanlara öykünüp gözünü Paris'e dikerse, Bihruz Bey de romantik Fransız yazarlarını okuduğu için, Fransız romantik şairlerinin âşık imgesine öykünüp Parisliliğe öykünür. Dahası, taşralı küçük burjuvayla züppe beyzadenin hülyalarını aynı kitap süsler. Bernardin de Saint-Pierre'in iki saf kalbin el değmemiş bir doğada yaşadığı masum aşk hikâyesi *Paul et Virginie'yi* Emma genç yaşta manastırda okumuştur; aynı kitabı Bihruz Bey de Periveş Hanım'a âşık olmadan birkaç ay önce okur. *Paul et Virginie'nin* okuru üzerindeki etkisinde ise bir ironi gizlidir. El değmemiştik, saflık ve doğallık üzerinedir kitap, ama her iki durumda da taklit kahramanlara rehber olacaktır.

Öksüz Emma'yla yetim Bihruz'un benzerlikleri bununla da kalmaz. Her ikisi de gösterişçi bir tüketime sürüklenmişlerdir. Piyasa romanlarından ve gazetelerden Paris'in son modalarını öğrenen,edebiyatı ihtiraslarını coşturduğu için seven Emma, romanlardan kapma benliğini bir hayal olmaktan çıkarabilmek için, Paris'ten gelen son mallan satın almak zorundadır. Onu yıkıma sürükleyen budur. Madame Bovary'nin "ilk tüketici trajedisi" olarak anılmasının nedeni de budur.[24] Okurun aklında bu romandan, Emma'nın âşıklarına karşı ne hissettiğinden çok, aşkın göstergesi olan nesneler kalır. Fıskiyeli havuzlar, gümüş şamdanlar, ipekli perdeler vardır orada, incecik bardaklardan dökülen şampanya köpükleri, pembe satenden tüylü terlikler, altın köstekler, parlak gümüş tabakalar vardır. Benzer biçimde *Araba Sevdası*'ndan da aklımızda Bihruz Bey'in duygularından çok, şık

pardesüsünün iç tarafındaki "Terzi Mir" markası, parlak potinlerindeki "Heral" etiketi, beyaz yeleğinin cebinde taşıdığı mineli saati ve gümüş saplı bastonu kalır. Dahası *Araba Sevdasının* merkezindeki tema, *Madame Bovary*'de de bir yan tema olarak tekrarlanır. Yer değiştirmenin, bir başkasının yerine geçmenin, bir başkası olmanın simgesi araba, Emma'nın hülyalarında da önemli bir yer tutar. Emma'nın en gizli arzularından biri, İngiliz atı koşulmuş mavi bir arabaya sahip olmaktır. Nasıl Bihruz'u Bihruz yapan bir landonun içinde Süleymaniye'den Çamlıca'ya doğru yer değiştirmesiyse, Emma'yı Emma yapan da bir posta arabasının içinde Yonville'den Paris'e doğru yer değiştirmesidir. Tıpkı ihtirası kamçılayan kitaplar gibi araba da taşrayı arzunun merkezine yaklaştıracaktır.

Bihruz Bey'le Emma Bovary arasındaki yakınlığın bir "dış borçlanma"dan kaynaklanmadığını biliyoruz. Recaizade Ekrem'in yetiştiği dönemde ortalığı salgın gibi saran fikirler arasında Flaubert'inki yoktur, Flaubert adı, Tanzimat'ın fikir tartışmalarına daha geç bir tarihte girecektir.[25] O halde Flaubert ve Recaizade Ekrem ayrı ama belki de benzer nedenlerle, iç dünyadan yoksun kalmış bir kahramanı yapıtlarının merkezine yerleştirmişlerdir. Belli ki Fransız eleştirmen Rene Girard'ın "edebiyatın dölleme işlevi" dediği, "edebi telkin" olarak adlandırdığı şey her ikisi için de önemli olmuştur.[26] Emma büyük ölçüde bu dışsal telkin yüzünden Rudolphe'u beyaz atlı prens sanar; Bihruz da yine bu nedenle sokak yosmasını kibar bir hanım sanacaktır.

Jules de Gaultier, Emma'dan hareketle geliştirdiği ünlü "Bovarizm" denemelerini, aşağı yukarı Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdasını* yazdığı yıllarda kaleme almıştı. Bovarizmi bir doğallık eksikliği olarak, kahramanların "kendi içlerinden gelen bir telkinin yokluğu”yla, kişinin "dış çevreninin telkinine boyun eğme"siyle açıklıyordu. Flaubert'in kişilerinin özelliği "kendilerine ait bir özgünlüklerinin" olmamasıydı; bu kişiler kendi başlarına bir hiç oldukları için, kendi yetersizliklerinden kaçmak, kendilerini olduklarından farklı kavramak için, kendilerinin yerine koydukları bir imgeyle özdeşleşiyorlar, kendilerini öteki olarak algılıyorlardı.[27] Demek ki özgünlük, genellikle söylendiği gibi roman kahramanlarının temel karakter özelliği olmayabiliyor. Tersine, özellikle de on dokuzuncu yüzyıl romanı söz konusu olduğunda, problemli bir alandayız demektir. Kendiliğinden, özerk, dolaysız bir doğanın yitirildiği; dışsal telkinlerden, yabancı kültürel kodlardan, kamusal bir söylemden örülmüş bir ikinci doğanın bağrında başlıyor roman. Roman kahramanının özgünlüğü de tuhaf bir biçimde tam da özgünlüğün yitirildiği yerde başlıyor. *Araba Sevdası'na* geri dönersek, bir tür Bovarizm olarak da görülebilir Bihruzluk. Nitekim Gaultier de züppeliği bir "muzaffer Bovarizm" olarak tanımlar. Madame Bovary evdeki hesap çarşıya uymadığı için sonunda yenilir, intihar eder, Bihruz'sa "pardon" deyip olay yerinden tüyecek-tir. Gaultier'nin "muzaffer Bovarizm"iyle "çocuksu Bovarizm"i arasında bir yerde, kendi taklitliğiyle yüzleşmeden, sonunda Emma gibi trajik bir, sona da sürüklenmeden, ona buna "pardon" deyip yoluna devam eden bir çocuk adam, bir kof adamdır Bihruz.

Rene Girard, Gaultier'nin "Bovarizm" kavramından da yararlandığı *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı kitabını, taklit arzunun özgün arzudan daha silik olduğunu söyleyen romantik teze karşı yazmıştı. Kitapta, züppelik önemli bir yer tutar. Girard'a göre, sadece başkalarının arzuladığı nesneleri arzulayan, modanın kölesi olmuş züppe bir karikatürdür ve tüm karikatürler gibi çizgileri abartır; ama bunu yaparken, arzunun taklitçi doğasını da bütün çıplaklığıyla gün ışığına çıkarır. Çünkü ne çocuğun arzusu ne de âşığın arzusu züppeninkinden daha kendiliğinden, daha dolaysız, daha özgün değildir; üçünün arzusu da gücünü önüne çıkan engelden alır. Öyleyse Proust'un züppesiyle Flaubert'in dış telkine boyun eğmiş kahramanları, Stendhal'in kibirli karakterleriyle Dostoyevski'nin yeraltı adamı arasında, romantizmin bizi inandırmak istediği kadar büyük bir mesafe yoktur. Bütün büyük romanlar

kendi ile öteki arasındaki mutlak ayrımları, özerk ben yanılsamasını yıktıkları ölçüde, züppenin arzusunun aslında bize hiç de yabancı olmadığını gösterirler. Yeraltı adamı mutlak tekilliği, tek olmanın gururunu ve acısını yaşamak için yeraltına iner; ama sonunda herkese uygulanabilecek bir ilkeye varacaktır. Kendini başkalarından tümüyle uzaklaştırdığını, tümüyle tekil olduğunu sandığı an, aslında başkalarına en yakın olduğu andır.

Girard'ın kuramının kuvvetli yanlarından biri, eleştiri dilinin romanın hakikatine yabancı kaldığı, o hakikatin berisine düştüğü, bu yüzden romanı da bir bakıma kendine benzettiği yere işaret etmesindedir. Bir başka deyişle, "romansal yapıtı romantik yapıta gerileten" okuma tarzını karşısına almıştır *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat.* Girard burada, arzunun romantik eleştirmenlerin (ya da bir tür yeni romantizm olarak nitelediği varoluşçu eleştirmenlerin) dediği gibi, kendi kaynaklarından özgürce devşirilmiş, doğal ve kendiliğinden, özerk ve özgün değil, büyük romanların gün ışığına çıkardığı gibi daima dolaylı, daima devralınmış olduğunu, bir modelin dolayımını, yani bir başkasının arzusunu, daima bir başkası olma arzusunu içerdiğini söyler. Girard'a göre arzu özneyle nesneyi birleştiren düz bir çizgiden değil, bir modelin varlığını gerektiren bir üçgenden oluşur. Bu yüzden de kökeninde gerçek ya da hayali bir başka arzu vardır daima. Stendhal, Flaubert, Proust, Dostoyevski gibi on dokuzuncu yüzyıl romancılarının önemi, eleştirmenlerin öve öve bitiremediği "içsel" bahçenin hiç de sanıldığı kadar "ıssız" bir bahçe olmadığını anlatmaları, bireysel arzu ile kolektif yapı arasındaki dinamik ilişkiye, kendi ile öteki arasındaki düşmanca diyaloga işaret etmeleriydi. Bir başka deyişle, bu romancıların önemi, özgün kahramanlar yaratmış olmalarında değil, arzunun taklitçi doğasını yansıtan, hiçbir zaman özgün olamayacak kahramanlar yaratmış olmalarındaydı. Bu yüzden Batılı eleştirmenlerin taklitlerin taklidi Don Kişot'un özgünlüğünü yüceltmelerinde ya da Dostoyevski'nin yeraltı adamını kendiliğindenliğin timsali olarak övmelerinde bir ironi vardır. Bu tür eleştiriler romanın kendisindeki özgünlükten çok, eleştirmenin özgünlük beklentisini yansıtır. Modem insanın kendini ötekinden ayırma isteğini, arzusunda başkasının oynadığı rolü unutma eğilimini, yani bir özerklik yalanını ifade eder. Oysa roman kendi ile öteki arasında mekanik bir karşıtlık kurmaktan vazgeçtiği, iç hayatın zaten çoktan toplumsal hayat olduğunu gördüğü, "içindeki romantiği geride bıraktığı" ölçüde derinleşecektir.

Gururumuzu okşayan, kendimizi özerk hissetmemizi sağlayan yorumlar yapar eleştirmen. Romanın hakikatiyse Girard'ın "romantik gurur" dediği bu gururun, arzuyu kendiliğinden ve tekil görme ısrarının dağıldığı yerde başlar. Romana bu yüzden yabancı kalmıştır eleştirmen. Romanı olmadığı, olamayacağı, çoktan aştığı şeye, romantik yapıta gerilettiği için yabancı kalmıştır.

Züppelik burada bir kez daha, bu kez bir okuma stratejisiyle ilgili olarak karşımıza çıkar. Züppeliğe duyulan yıkıcı öfkede, Bihruzluğu bir aşırılık olarak alay konusuna indirgeyip bünyenin dışına atma telaşında, alay sahibinin kendi özerkliğini inşa etme çabası vardır. Girard'ın "romantik gurur" dediği de bundan başka bir şey değildir aslında. Kendimizde daima özerk, kendiliğinden, doğal çocuğu; başkalarında ise taklitçi, yapay ve teatral züppeyi görme eğilimidir romantik gurur. Kişi kendi özerkliğini inşa etmek, dolayımın kendi arzusunun kuruluşundaki payını saklamak için, başkalarında dolayımcının varlığını seve seve açığa çıkaracak, züppeliği başkalarına özgü tatsız bir kusur olarak alay konusu edecektir: "Ekrem Bey, Bihruz Bey'dir vesselam." Oysa kendimizi biraz daha yakından incelediğimizde, şunu fark edebilmemiz gerekir: Züppe kendi züppeliğimiz ölçüsünde bizde kızgınlık uyandırıyordur. Kendi başkası olma arzumuz yüzünden, bu arzunun yarım kalmışlığı yüzünden bizi sinirlendiriyordur. Orada gördüğümüz karikatür, kendi arzularımızın tatsız bir karikatürü olduğu için bizde öfke uyandırıyordur.

Bu tür bütün evrensel kuramlarda olduğu gibi Girard'ın roman kuramında da temel sorun, açıklanmak istenen yapıtları, çatısı çoktan çatılmış bir üst anlatının yerel görünümleri olarak ele almasıdır. Nitekim hızla Flaubert'den Dostoyevski'ye, Cervantes'ten Proust'a geçebilir bu kuram; yerel ya da ulusal kırılmaları çok da hesaba katmaz, katamaz.[28] Ama Girard'ın kuramının gücü de, başlangıçta bir zaaf gibi duran bu özelliğinden kaynaklanır. Çünkü arzunun taklitçi doğasıyla ilgili bu kuram evrenselliğini, büyük ölçüde nesnesinin çoktan evrenselleşmiş olmasından almıştır. Girard'ın bu kuramı, Cervantes'i saymazsak on dokuzuncu yüzyıl romanlarından hareketle geliştirmiş olması tesadüf değildir. Bütün bu romanlar yalnızca sermaye ve malların, yalnızca fikir ve ideolojilerin değil, arzu ve özlemlerin de ırk, ülke, kıta farkı tanımadan yayıldığı, bakir alanlara sirayet ettiği, arzunun yasalarının evrenselleştiği bir taşra-merkez gelgitinin içinde şekillenmişlerdir. Yine bu dönem, herkesin

dikkatinin "dünyanın atölyesi" Londra'dan paranın her şeyi satın alabileceği "arzunun merkezi" Paris'e kaydığı, "ihtiyaç" kavramındansa "arzu" kavramının öne çıktığı, nihayet özel hayat denen bölgenin daralmakta olduğu bir dönemdir.[29] Nitekim bu tür bir vurgu Girard'ın kendisinde de var: Kaba kuvvet, şiddet ve keyfiliğin değil, eşitlik ilkesine göre kurulmuş, insanlar arasındaki farklılıkların silindiği, herkesin birbirini taklit ettiği modern uzlaşma çağının arzusudur taklitçi arzu.

Bütün bunlara, romanı yaratan koşullar kadar, romanın kendisinin de doğumuna katkıda bulunduğu yeni okur tipini eklemek gerekir. Başkalarının arzusunu kendi arzusu olarak benimsemiş, kendini başkalarının yerine koymaya hazır, benzer bir arzu evreninde yaşadığı ölçüde de evrensel sayılabilecek bir okurdur bu. *Graziella* Flaubert'in de Recaizade'nin de başucu kitabıdır artık; *Paul et Virginie* de hem Bihruz'un hem Emma'nın başucu kitabı olacaktır.

Ama bu evrenselliğin ardındaki eşitsizliği görmemek olmaz. Arzuya yolculuk, romanların anlattığı, bu arada kendi kişisel hikâyelerimizin de bize söylediği gibi (vahşi kırın, soylu vahşinin, büyülü Doğu'nun, doğal yerlinin ya da masum çocuğun özlem nesnesi olduğu romantik tersine çevirmelerde bile) sönük taşradan ışıltılı merkeze doğrudur. Sermayenin peşinden gider arzu: yeni malların, parıltılı nesnelerin, göz kamaştıran eşyaların peşinde taşradan sermayenin anayurduna doğru hareket eder. Zaten taşrayı taşra kılan, onu "dışarısı" yapan da bu anayurda olan uzaklığıdır. Bu yüzden kendine yeterli, kendini dinleyen, kendine dönebilecek özgün ve özerk bir taşra aslında hiçbir zaman hiçbir yerde yoktur. Ne bizde ne onlarda. Taşra bugünlerde sayısız reklam filminin bize anlattığı gibi pastoral bir uzak ülke, kendine yeterli bir kır değil, taşralaştırılmış olandır daima. Tanımı gereği kendiliğinden olamayacak bir sürüklenişe, bir kapılmaya, bir ayartılmışlığa verilen addır. Romanın dışsal telkinin esiri olmuş kahramanları, bu ayartıcı ışığa doğru çekildikleri için taklit kahramanlardır. Emma sabahlara kadar "içinde kanlı sahnelerle azgın şehvet betimleri bulunan kitaplar" okuduğu için, yutarcasına okuduğu kitapların kahramanları tarihin karanlık semasında birer "kuyruklu yıldız gibi" parıldadığı için, kitaplar aracılığıyla da olsa ışığa sürtünmüş olmak hayatında giderilmez bir yarık açtığı için özgünlüğünü yitirmiştir. Zaten birçok roman bize bu ışığın, kahramanın hayatını nasıl da geri dönülemez bir taşraya dönüştürdüğünü anlatır. Işık orada belirdiği an kişinin hayatı

sakil bir taşraya dönüşmüştür çoktan. Hülya uyandırmayan fikirleri ve dümdüz konuşmasıyla kocası, Emma'nın gözünde yavan ve bayağıdır artık. Yalnızca doğallık değil, doğanın kendisi bile payını alır bundan. İsviçre'nin karlı dağlarıyla ilgili manzaralar ruhunu yükseltip sınırsız bir uzaklık duygusu verirken, Emma'nın kendi bahçesi ruhu körelten bayağı bir yere dönüşüvermiştir. Ulusal-kültürel fark en çok da burada devreye girer. Bihruz Bey için bayağılaşan yalnızca eski mahallesi ya da yalnızca doğa değil, en çok da dilin kendisidir. Türkçe bir anda, yüce duygulan anlatamayacak kadar yetersiz bir dil haline gelivermiştir. Bihruz'un aşkını ifade etme çabası daima "lisan-ı Türkinin kifayetsizliği"ne takılıp kalacaktır.

Züppeyle taşralının kaderlerinin birleştiği yer de burası. Kendini başkasının gözünde yetersiz, gelişmemiş, çocuk görmek demektir taşra. Züppenin gizlediği, başkasının yerine geçerek gözden uzak tuttuğu da bu yetersizlikten başka bir şey değildir. Böyle baktığımızda züppeyle taşralı birbirinin karşıtı değil, her an birbirine dönüşebilecek iki tip, aynı tipin tersi ve yüzü olarak belirir. Romanlar bize biraz da bunu gösterir. Girard'ın söylediği gibi köy soylularının gözünde züppeden başka bir şey değildir Don Kişot. Yonville halkı da Emma’yı bir züppe olarak algılamış olmalıdır. Bihruz'un züppeliğini kazıdığımızda ise bu kez dünyanın taşrasına sürüklenmiş, kendini Batı karşısında yetersiz ve bayağı hisseden yetim Osmanlı'yı görürüz orada. Türklük denen kapılma ve kendine dönme çağrısının kendini özerk, orijinal bir ruh olarak kurarken, hep bu iki aşırı tiple uğraşması, bu aşırılıkları bünyenin dışına atma telaşına kapılması da tesadüf değil. Kendi bünyemizi tanımlayan iki tatsız karikatürdür bu ikisi ve sanıldığının aksine, biri diğerine dönüşüverir aniden.

VI.

Roman türünün dünyaya okuduğu kitapların içinden bakan, aklını şövalye hikâyeleriyle bozmuş meczup asilzadenin hikâyesiyle başlamış olması, dahası *Don Quijote'nin* yalnızca Batı edebiyatında değil, Rus ve Türk edebiyatlarında da yankı uyandırmış olması tesadüf değil.[30] *Don Quijote'*den bu yana roman tarihi, kitapların sunduğu yabancı ideallerin, ödünç alınmış arzuların dünyasında yaşayan, bu yüzden de gerçekle ilgili değerlendirmelerinde yanılan sayısız kahramanın hikâyesiyle dolu. Roman kahramanlarının sahici bir sesi arzuladıkları ölçüde sıradanlığa, genellikle de sıradan bir ölüme mahkûm olmaları da tesadüf değil. *Suç ve Cezada.* Raskolnikov tüm Avrupa'yı büyüleyen Napoleon'a özenip kendini sıradan

yığınlardan ayırmak için kan döker, ama sonunda cinayeti sıradan bir adli vakadan, kendisi de "yabancı bir roman kahramanının soluk bir kopyası"ndan ibaret kalır. *Yeraltından Notlar'*da hayattan tiksindiği için onu kitaptan öğrenmeyi tercih eden yeraltı adamı genelgeçer yasalara, sağduyuya ve sıradanlığa lanet yağdırır, ama sonunda lanetinin ne kadar yapmacık, devralınmış ve kitaptan kapma olduğunu fark edecektir. *Ecinniler'de,* Kirilov "hiçliği arzulama cesaretiyle Tanrı'ya meydan okumak için ölümü seçer, ama intihan İsa'nın ölümünün sıradan bir taklidinden ibarettir.[31] *Huzurda* Suat çevresindeki aydınların ortalama fikirlerine, dengeli zevklerine ve ölçülü merhametine meydan okuyup herkesten intikam almak üzere canına kıyar; ama Beethoven eşliğindeki intiharı bir taklitten, kendisi de Dostoyevski'den apartılmış bir edebi klişe olmaktan kurtulamaz. *Tutunamayanlar'*da kasaba kökenli "kitap kurdu" Selim kitaplarla hayatı karıştırdığı için büyüyememiş, aynı anda hem Dostoyevski hem Gorki hem Oscar Wilde olma arzusu yüzünden genç yaşta tükenip gitmiştir.[32] Bütün bunlara *Berci Kristin Çöp Masallarının* Lado'sunu da ekleyeceğim. *Madame Bovary'*de olduğu gibi gümüş şamdanlar, altın köstekler, fıskiyeli havuzlar değil, *Araba Sevdası'nda* olduğu gibi gümüş saplı bastonlar, mineli saatler, kehribar tespihler de değil; renk renk meyve tozlan, likör takımları ve blucinlerle yeni bir hayata geçen Çiçektepe'de Lado da kafayı kitaba takmıştır. Çöp bayırlarında kurulan kahvelerin bu ilk kahramanı, karnından gizli "hayatının romanı"nı yazmaktadır.

"Bir kitap okuyup hayatı değişen" roman kahramanlarının yazgısı, aslında romanın kendi yazgısını da dile getirir. Bir özgünlük iddiasıyla ortaya çıkmıştı roman; önceki türlerden farklı olarak konularını geçmiş tarihten, mitolojiden, masal, efsane ya da eski edebiyattan çok, kişisel deneyimden alacaktı. Edebi değerini belirleyen, eski modellere bağlı kalıp kalmaması ya da üzerinde uzlaşılmış biçimsel kurallara uyup uymaması değil, kişisel deneyime sadık kalmasıydı. İngilizce adını, bu yüzden "yenilik" sözcüğünden (*novel)* almıştı roman; İngilizce *original* sözcüğü de modem anlamını ("hiçbir yerden türememiş, bağımsız, dolaysız, yepyeni") yine bu yüzden romanın ortaya çıktığı dönemde kazanmıştı. Roman, deneyime sadık kaldığı sürece kendinden önceki bütün türlerden istediği gibi yararlanacak, hiçbir kural benimsemeden istediği biçime girebilecekti.[33] Çelişki de burada başlar: Özgün olabilmek için tikel, yerel,

yepyeni bir şey olan deneyime sadık kalmak zorundadır roman; ama bir salgın hastalık gibi yayılan fikirlerin, sirayet eden arzuların, bulaşıcı tutkuların olduğu bir dünyada daima gecikmişlikle, bir türlü sahici olamıyor olmakla, hep bir özgünlük problemiyle karşı karşıyadır deneyim. Öyleyse deneyime sadık kalmak, kendini bir türlü doğal ve sahici hissedeme-yen kahramanın (ya da kendini bir türlü özgün hissedemeyen yazarın) bu deneyiminin kendisidir aynı zamanda. Bu yüzden de roman tarihi bir özgünlük iddiası kadar özgünlüğün yitirilmesinin, bir yerellik patlaması kadar yerelliğin istila edilmesinin, bir öznellik patlaması kadar öznelliğin tehlikeye girmesinin de tarihidir. Benzer biçimde bir "iç" patlaması kadar, içten gelenin çoktan klişeye dönüşmüş olduğunun fark edilmesiyle de başlar modern roman. Aslında romanda öznelliğin ortaya çıkmasının yegâne koşulu da budur. Çünkü öznellik denen şey, öznenin dışsal bir duvara çarpmasından, kendi tehlikeye girmiş öznelliğini görmesinden, kendi fethedilmiş yerelliğini fark etmesinden, bir bakıma kendi sıradanlığının, kendi hiçliğinin yüzüne bakabilmesinden geçer. Modem roman ancak o zaman başlar.

Bütün bunlar Flaubert'in nesnel ciddiyetiyle Recaizade'nin grotesk mizahı, birincinin mesafeli ironik tutumuyla İkincinin kara parodisi, birincinin üslupçuluğuyla İkincinin arızalı üslubu, nihayet ilkinde bir itiraf olarak yaşanan şeyin ("Emma Bovary benim!") İkincisinde neden bir ithamla, bu kez başkaları tarafından yazara yöneltilmiş bir suçlamayla ("Ekrem Bihruz'dur vesselam!") gündeme gelmiş olduğunu elbette açıklamıyor. Bu yazıda bu farklara girmedim. Benzer biçimde Girard'ın kuramı da bir farklar kuramından çok, farklı yerlerde ortaya çıkmış farklı romanları besleyen benzer psikolojik toprağın yol açtığı şaşırtıcı benzerliklerin kuramıdır.[34] Ama romanı, yansıttığı yerel basınçlara rağmen bir "milli kimlik" belgesi olmaktan öteye taşıyan da büyük ölçüde bu şaşırtıcı benzerliklerdir. Osmanlı beyzadesinin Fransız taşra burjuvasıyla, Fransız taşra burjuvasının Mançalı asilzadeyle, Mançalı asilzadenin Rus yeraltı adamıyla, nihayet Rus yeraltı adamının Türk tutunamayanıyla paylaştığı modem zemini görmemizi sağlar bu. Kahramanı Emma gibi gençliğinde aşk romanları çılgınlığına kapılan, *Madame Bovary den* önce yazdığı içli anlatılan arkadaşlarına gösterince "bütün bunları ateşe at ve bir daha sözünü etme" uyarısıyla karşılaşan romantik mizaçlı Flaubert'in, aşkla maliye hesaplarının, arzuyla borç senetlerinin birbirine karıştığı, zinanın da tıpkı evlilik kadar kamusal bir alana

dönüştüğü[35] "içsiz" Emma hikâyesi ile bir dizi hisli ve ağlamaklı şiir yazan Recaizade Ekrem'in sonunda romantik olmaktan çok romaneske kaçan bir zevkle kaleme aldığı, aşkın bir söylemden ibaret kaldığı "içsiz" Bihruz hikâyesi belki de yalnızca bu bakımdan birbirine benzer. Ama önemsiz değildir bu benzerlik; burada bunu vurgulamaya çalıştım.[36]

Son bir kez *Araba Sevdası*'na döneceğim. Önce şunu kesinleştirelim: İroni pırıltıları taşımasına rağmen ironik bir roman değil *Araba Sevdası*. İroni olabilmesi için romanın değil, romandaki bilincin arıza yapması, romanın bu arızalı bilincin, özlemlerle gerçekler arasında bölünmüş bir benliğin, uzlaşmaz taraflara ayrılmış bir bilincin romanı olması gerekirdi. Bihruz'un bilincinde etrafındaki bütün seslerin, yalnızca Lamartine'in ya da Dumas'nın değil, coşkulu bir ilerlemeden yana olan yurtsever Namık Kemal'in sesinin, eski edebiyata bağlı Muallim Naci'nin sesinin ya da romantizme karşı bayrak açan Beşir Fuad'ın kendi kendini yiyip bitiren iradesinin de orada yankılanması gerekirdi örneğin. Bir türlü özgün olamıyor olmanın Bihruz'u gerçekten hırpalaması gerekirdi.

Tanpınar burada haklıdır: *Araba Sevdası* kahramanı gibi kendisi de jesten ibaret bir romandır. Bihruz Bey soylu bir kadın diye yücelttiği Periveş Hanım'ın bir sokak yosması, aşk dediği şeyin bir kışkırtma, ısdırap dediği şeyin klişeleşmiş bir alıntı, nihayet tüm iç dünyasının bir dıştan ibaret olduğunu anladığı an, oradan geçen bir arabaya binip olay yerinden hızla uzaklaşacaktır. Bu yüzden roman da -aslında tam başlayacakken- orada biter. Ama bütün zaaflarına rağmen yine de önemlidir *Araba Sevdası*. Recaizade Ekrem grotesk bir jestle de olsa bundan sonra Türk romanında geri dönülemeyecek sınırı da çizmiştir. Türk yazarı için züppeliğin yalnızca bir hiciv konusu olamayacağını, yazarın kendini temize çekmesine yarayan bir aşırılık değil, "orijinal Türk ruhu"nun kurucu öğelerinden biri olduğunu, yazarın kendisinin de her zaman çoktan o alanda gezindiğini anlatabilmiştir. Özgünlüğün kendisini mesele edinmeden özgünlük üzerine pek bir şey söylenemeyeceğini, yalnız fikirlerin değil, iç dünya denen alanın da her zaman çoktan tehlikede olduğunu, roman yazma sevdasının da her zaman çoktan bir araba sevdası olduğunu hissettirebilmiştir. Türkiye'de modem romanın bir zaafından söz edilecekse eğer, bence kendine dönmemiş olmasında değil, kendine yeterince dönmemiş olmasındadır. Kendiliğinden olamadığı, kendi kıymetlerimize, şu özgün Türk ruhuna dönüp özerk bir ses yaratamadığı için değil, kökenindeki kaçınılmaz özgünlük

yoksunluğuyla, kendi kaçınılmaz taklitliği, kaçınılmaz gecikmişliğiyle, kendine döndüğünde orada bulacağı sayısız davetsiz misafirle, bunun da ötesinde kendine dönmek için zaten her yerde her zaman çoktan geç kalındığı gerçeğiyle yeterince yüzleşmemiş olmasındadır esas zaaf.

Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'ını hatırlayalım. *Tehlikeli Oyunlar,* "Aklın Kurallarına Karşı Öfkenin Savaşı", "Batı Aklına Karşı Doğu Duygusu", "İnsanlardan Hesap Soruyorum" gibi melodramların yazarı, "duygulu ve romantik insan" Hikmet'in aynı anda hem Batı'nın derinliğini sezmiş "soğuk İngiliz Bilge"yle, hem "Garbın ilk nazarda inkârı gayrı kabil fikriyatına karşı bizim hakiki kıymetlerimiz"i savunan Mütercim Arifle, "kibar aile çocuklarına çamur atan mahalle çocukları"yla, "yurttan sesler"le dolup taşan, birbiriyle uyuşamayacak bir sürü farklı Hikmet'ten oluşmuş arızalı bilincinin hikâyesidir. Hüsamettin Albayım'la bitmek bilmez diyaloglarından birinde, Albayım'a şunları söyler Hikmet: "Dün gece rüyamda bu Hikmetler kalabalığını ilk defa açıkça gördüm. Sonra, bir ansiklopedi yazmayı düşündüm." Albay, "Ansiklopedi mi?" dedi, "Ne ansiklopedisi?" "Bayağı ansiklopedi işte, Hikmet Ansiklopedisi." "Nasıl Hikmet?" "Bildiğimiz Hikmet canım." Durdu, "Öyle ya," dedi, "Birçok Hikmet vardı değil mi? Hangisini yazacaklar?" "Kim yazacak?" dedi albay. "Önce ben yazacaktım, sonra da başkaları. Birbirimizden habersiz çalışacaktık. Geri kalmış bir ülke insanının iç dünyası olamaz diye vazgeçtiler." Hüsamettin Bey sabırsızlanmaya başlamıştı: "Kimler?” "İngilizler," dedi Hikmet zayıf bir sesle.

"Geri kalmış ülke insanının iç dünyası olamaz." Oğuz Atay'ın ironisinin kuvveti bence bu cümlenin hem doğru hem de elbette yanlış olmasından kaynaklanır. Atay'ın Türk edebiyatındaki tekilliği de acıyı, kızgınlığı, yetersizlik duygusunu, oyuna getirilmiş olmayı, sahneye soytarı rolünde, uşak rolünde çıkarılmış olmayı, var olduğundan tabii ki emin olduğumuz bu devasa malzemeyi, ister istemez dokunaklı, acıklı ve gülünç olan bu ruhsal malzemeyi hem Doğululuğa seslenen bir mağdur romantizmiyle hem de doğrudan taklit sorunuyla, gecikmişlikle, yapaylıkla boğuşarak yazmış olmasından gelir. Karikatür gerçek hayatta değilse de kağıt üstünde içerilmiş ve aşılmıştır. İç dünya ancak kendi boşluğunu, kendi bağımlılığını, kendi kökensel arızasını görebildiği an iç dünya olur. Bir orijinallikten söz edilebilecekse eğer, kökendeki yamukluğa; romanı da okuru da eleştirmeni de çoktan biçimlendirmiş olan kaçınılmaz arızaya bakabilmekten geçiyor yolu. Oğuz Atay özgünse eğer, bu yüzden özgün.

VII.

Türkiye'de eleştirinin özgün edebiyat idealini -ilk başlarda endişeyle, telaşla, öfkeyle, yetersizlik duygusuyla dile getirilmiş bu ideali- zamanla bir reflekse dönüştürdüğünden söz etmiştim yazının başında. Sorunu yaratan değilse de, aşılmasını engelleyen nedenlerden biri bu. Çünkü ideal reflekse dönüştüğü, kendi kendine harekete geçtiği, kendini problemli bir alan olarak tanımlamaktan vazgeçtiği an, özgünlük arayışının gecikmişliğin çözümü değil, gecikmişliğe verilmiş bir tepki olduğunu gizler. Yazının başında sözünü ettiğim, farklı politik vurgularla da olsa özgünlük ısrarında birleşen yaklaşımların benzer bir unutuşla iş görmelerinin nedeni de bu. Birincisi ("bizde özgün roman yok, olamaz da!") özgünlüğü, yalnızca kendi sakil gerçeğimize uygulanan bir ölçüte dönüştürüp modelin kendisini bir özgünlük abidesi olarak alır; özgünlük daima başka yerdedir. İkincisi ise ("kendimize dönelim, herkese sahici tarafımızı gösterelim!") özgün ve özerk bir "biz" tanımlarken, "biz bize benzeriz"de ısrar ederken, aslında bu "biz"in tam da safdışı edilmek istenen başkaları tarafından çoktan şekillenmiş olduğunu, "Kendine dön!" çağrısının başkasının yarattığı basınçla yapılmış olduğunu; milli bir edebiyat, özgün bir roman, özerk bir estetik kültür yaratma çabasının daima bir gecikmişlik stratejisi olarak kalmaya mahkûm olduğunu görmezden gelir. İki durumda da eleştiri, nesnesini ya bir taşra ya da bir züppelik olarak kendi dışına taşır. Diğer yandan otoritesini tam da bu bölünmeden; birilerine "züppe", başkalarına "taşralı" deme yetkisinden alır. Birincisinde kendini nesnesinden bütünüyle ayırıp daima dışarıda olduğu varsayılan bir özgünlüğün bekçiliğine çekilmiştir. İkincisindeyse birilerine taklit derken, bunu büyük bir cümleye çevirirken, bu tepkiyi ortaya çıkaran açmaz üzerine, kendi sahicilik iddiası üzerine, kendi mağduriyet söylemi üzerine, yani kendi taklitliği üzerine hiç düşünmemiş gibidir.

Oysa eleştiri de tıpkı roman gibi, iki kültür arasındaki çeviri problemlerinin ortasında, bir travmayla birlikte doğmuştu. "Neden onlarda var da bizde yok?" sorusunu cevaplamaya çalışıyordu. Tıpkı roman gibi o da Avrupa kültürüne karşı beslenen hayranlık ve horgörünün, gıpta ve korkunun içine doğmuştu. Bu yüzden romanı en iyi anlayacak olan aslında odur. Ama bir adım önden yürüyüp romana hep bu özgünlük ölçütünü dayatması, sanki kendisi başka bir malzemeden yapılmış gibi romanın önüne sürekli bir dış borçlar faturası sürmesi sadece kendini değil, romanı da geriletiyor. Bu yüzden eleştirinin safdil bir özgünlük

çağrısındansa, daha baştan bir arızaya doğan Türk romanı kadar kendini de gecikmiş kılan koşullan anlamlandıracak, bu kültürel gecikmişliği edebiyatın her zaman çoktan gecikmişliğiyle birleştirebilen kavramlarla çalışmasında, yokluğun ya da yetimliğin dilini sürekli yeniden üretmektense, başkası olma arzusunun romanda olduğu kadar kendinde de yol açtığı kaymaları kaydetmesinde yarar var. Çünkü eleştiri de tıpkı roman gibi kendi koşulsuz hayranlık ve kızgınlıklarıyla; kendini özerk başkalarını züppe, kendini doğal başkalarını taklit ya da tam tersine kendini modem başkalarını taşralı gören yanıyla didişerek ilerleyebilir. Eleştiride züppece bir kibrin olduğu kadar taşralı bir gururun da dağıldığı bir an olmalıdır. Eleştirinin bu açmazın dışına çıkabilmesi gerekir; dışına çıkabilmek ise çoktan içinde olduğunu bilmekten geçiyor. Adı, bu yüzden eleştiri.

Orijinal Türk Ruhu'na gelince. Söylemeye bile gerek yok: Orijinalin içinde bol bol taklit, ruhun içindeyse bol bol madde var. Madde, üstelik yabancı madde.

*

Bir bahar günü Türk arkadaşlarıyla birlikte arabayla kestirmeden denize varmak isterken kendini karlı tepelerde bulan, benzinin de bittiğini öğrenince nezaketi bırakıp " başka türlü çalışan" bir " Türk kafası" olabileceğini düşünen arkadaşım Victoria Holbrook'a hediye etmek istiyorum bu yazıyı. Türk kafasının, ya da orijinal Türk ruhunun bir an önce yer değiştirme arzusuyla, ama bir türlü hedefe ulaşamamakla da yakından ilişkisi var. Bu yüzden en çok arabalarda gezinir bu ruh, bir de romanlarda.

Yakın Taşra

Birkaç yıl önce Bursa'da bir gazino vardı, belki hâlâ vardır. Küçük bir taşra gazinosuyken birden büyüyen, sahibini şehrin gazinocular kralı yapan bir yer. Büyümesinin tek bir nedeni var: Kamuoyunda skandal yaratmış, bunu bir biçimde düşkünleşerek yapmış kişiler sahneye çıkıyordu orada. Kumkapı cinayetinin Zeynep'i, aynı cinayette kocasını kaybeden kadın, kamera önünde rezalet çıkardığı için adından söz ettiren tiyatrocu adam, Çankaya Köşkü'nde soyunan kadın... Skandaldan hemen sonra, sonsuza kadar unutulmadan hemen önce, kısa bir an için son kez bir ışık yayıyorlar çevrelerine. Gazinocunun kazanca çevirdiği de o kısacık an işte.

Arkalarındaki hikâyeyi, o insanları o sahneye taşıyan nedenleri tam bilmiyoruz. Zaten beni bu yazıda bu insanların neden düşkünleştiği değil, bizim o ışığa neden toplandığımız ilgilendiriyor. Gazinonun kendisi çok da önemli değil; pekâlâ başka şeylerden de söz edebilirdim. Ekran başında çoğu zaman daha iyi bir şeyler değil, daha kötü bir şeyler ararken; bize düpedüz kötü, berbat, sakil gelen görüntüleri üst üste seyrederken alttan alta bize keyif veren ne? Gazete sayfalarında çoğu zaman iyi bir haber, dergi sayfalarında iyi bir yazı falan değil, kötü kötü şeyler okumak, birinin daha açık verdiğini, arıza yaptığını, hep hatayı, hep defoyu görmek bize neden zevk veriyor? Daha da önemlisi, neden düşkünlüğü seyirlik kılan, bunu kültürün öyle kıyıda kalmış bir öğesi değil, düpedüz ana eğilimlerinden biri haline getiren bir sektör var ortada?

Bence gazinocu büyük şehri çok değil, biraz uzaktan izleyen taşra sahnesinde bir şeyin çok iyi sattığının farkında. Seyirciler bu insanların birden ulaştıkları şöhretin, kendilerininki kadar sönük bir hayatın ortasında birden beliren o parıltılı anın ancak düşkünleşerek kazanılmış olmasından zevk alıyor. Sıradan insanların sıradanlık denen yazgıdan öyle sıradışı yetenekler, emsalsiz beceriler, olağanüstü çabalarla falan değil, düpedüz alçalarak yırtmış olmasından keyif duyuyor. Anlamak çok da zor değil. Çocukken arkadaşımızın bize elletmediği parıltılı oyuncağın nihayet bozulduğunu, yaldızlarının pul pul döküldüğünü, alttaki plastik

iskeletin öylece sırıttığını gördüğümüzde biz de benzer şeyler hissetmişizdir. Ahlaki ilkelerimizden artık pek emin olmadığımız bir anda hâlâ dürüst olmakta direnen birinin aslında yıllardır rüşvet yediğini öğrendiğimizde, güzel yazılmış bir kitabın çalıntı olduğu ortaya çıktığında, bir cümlenin tam da doğruyu dile getirecekken gözden kaçmış bir sözcük hatasıyla devrilip gittiğini gördüğümüzde içimizde birden çakan sevinç. Apaçık bir rahatlama var orada: Hayran olmamız beklenen parlak cisim nihayet boktan çıkmıştır.

Bu yazının konusu bu duygunun ne kadar köklü olduğu ya da neden bazı insanları teslim aldığı değil. Daha çok bugün neden her yerde bu kadar görünür hale geldiğini, kültürün kurucu öğelerinden birine dönüştüğünü, toplumsal ya da kültürel durumları açıklamak için neden bu duygudan hareketle kurgulanmış ("haset toplumu" ya da "haset kültürü" gibi) kavramlara ihtiyaç duyduğumuzu, ama aynı zamanda bu kavramların bazı şeyleri açıklarken bazılarını nasıl gizlediğini anlamaya çalışıyorum.

Önce sahnenin kendisine bakmakta yarar var: Kapitalizm yalnızca sermaye değil, herkesin kendini başka herkesle kıyaslamaya zorlandığı bir toplumsal sahnede sayısız arzu, istek, hayal de biriktirdi, bunu biliyoruz. Bütün bu isteklerin o sahnede sanki tatmin edilebilirmiş gibi göründüğünü, kapitalist pazarın kendini sınırsız bir imkânlar dünyası olarak, gücünü yasaktan alan bir baba gibi değil, tüm çocuklarına istedikleri her şeyi verebilecek cömert bir anneymiş gibi sunduğunu da biliyoruz. Pazarda dolaşan imgeyi, reklam imgesini başka imgelerden ayıran, ona gücünü veren de bu. Bize daha önce yaşadığımız bir hazzı, tadına doyamadığımız bir yemeği, ışıltısından nasibimizi aldığımız bir nesneyi hatırlatmıyor o. Hatırlatsa bile, esas gücü bu değil. O sırada bizde arzu uyandıran, daha önce tattığımız bir şeyi yeniden tatmak, bir kez daha sevilen bir bedene dokunmak, bir kez daha iyi ve korunaklı bir dünyada yaşamak değil. Bir zamanlar doyurulmuş olduğu için unutamadığımız şeylerden çok, zamanında doyurulmamış olduğu için hiçbir zaman doyurulamayacak olan, belki de zaten doyurulamaz olan yanlarımızı harekete geçirir o imge. Bu dünyada bir zamanlar nasibimizi aldığımız, sonra her nasılsa elimizden alınmış olandan çok, bir türlü nasibimizi alamadığımıza seslenir. Pazarın vaadi daima oraya, her türden isteği anında bir sürüklenişe, eldeki her şeyi sönük bir taşraya dönüştüren o eksiğe yönelir: Beni al, kapansın boşluk.

Boşluğun kapanmadığını, pazarda göz kamaştıran nesnenin elimize geçtiği an bayağı, sıradan bir nesneye dönüştüğünü herkes kendi hayatından gayet iyi bilir. Pazarın vaadi daima taşraya yöneliktir. Ya da tersinden söyleyelim: Taşrayı taşra yapan da aslında bu vaaddir. Taşra denince illa uzaktaki kırı, ücra topraklan, ıssız bölgeleri, medeniyetten nasibini alamamış insanları değil; merkezden yayılan güçlü ışığın sırf daha güçlü diye bir anda sönükleştirdiği her şeyi, ışığın hem cezbedip hem imkânsız bıraktığı, kendi gözümüzde bile köhne ve yavan kılınmış yanımızı, kendi imkânsız taraflarımızı da düşünelim. Vaad hep o eksiği uyarır; eksikten daima daha büyük bir eksik yaratır. Yokluktan varlığa, sönük bir hayattan sahne ışıklarına, imkânsızlıktan imkânlılığa yükselen yıldızlar, yapıp ettiklerinden de çok, gerçek hayat hikâyeleriyle arzunun engel tanımadığını, imkânların herkes için aynı ölçüde geçerli olduğunu, eksiğin eninde sonunda giderilebileceğini söyledikleri için bu vaadin en kıymetli kültürel simgeleridirler daima.

Ben de vaatten söz ederek başlamıştım bu kitaba. Piyasanın taşraya doğru genişlediği, taşranın kültürel alanda yükseldiği yıllardan söz ediyordum. Kırda olsun şehirde olsun üvey evlat muamelesi görmüş, taşradan ibaret bırakılmış her şeyin sonunda piyasanın imkânlarıyla buluşmasının; uzun yıllar bastırılmak zorunda kalman bir iştahın, yabancı topraklarda kendine güvenmeyi öğrenmiş bir sesin şarkısı olarak yorumlamayı denemiştim "Ben de isterem"i. Taşrayla imkânlar dünyası arasında sanki mutlu sonla biten bahtiyar bir ilişki kurulmuş gibiydi. Çok değil, dört beş yıl önce millet bu şarkıyla kendinden geçerken, bu toplumun kısa bir süre içinde nasıl da bir arzu toplumuna dönüştüğünün kanıtları vardı sanki her yerde.

Bugünse aynı şarkının, yakın zamana kadar pek görünmeyen karanlık tarafını yaşıyoruz daha çok. Gazetelerde ya da televizyon ekranlarında, sonunda tutunmayı başarmış iştahlı taşralıların, şehirli kızları tavlamayı başarmış arzulu delikanlıların, kıyıda kalmış içeriklerin merkeze ilerleyebileceğini gösteren pozlarından çok, istek mekânlarının önünde hevesi kursağında birikmiş kara kalabalığın, şehri şehir olmaktan çıkaran öfkeli taşralıların; arzunun hasete, iştahın hınca, isteğin suça dönüştüğü anın fotoğrafları var. Ama bildik bir işbölümü de var burada: Kendi iştahını taşranınkine eklemekte, oradan neredeyse milli bir arzu çıkarmakta gecikmemişti şehirli, ama sıra aynı duygunun arka yüzüne gelince, onu şehre sızmış öfkeli taşralının karanlık tabiatına, memleketi

çaktırmadan ele geçirmiş bu kara yabancının giderilmez hasetine devrediyor. Kısa bir süre önce iştahına ortak olduğu taşrayı şimdi yalnızca mekânsal olarak değil, zamansal olarak da olduğundan geriye itip ondan tümüyle yabancı, uğursuz, tehlikeli bir derin taşra yaratacağı açık.

Türkiye'nin, bir toplumun tarihi açısından çok kısa sayılabilecek bir süre içinde hızla bir mal, imge, istek akışına sahne olduğu doğru. Bütün bu sürecin ortada imkândan çok istek biriktirdiği de doğru. Evet, başkasının imkânlılığına duyduğumuz kızgınlıktır haset. Ama her geçen gün daha da fazlasına maruz kaldığımız vahşi taşralı görüntülerinin bize söylediği gibi yalnızca yokluktan değil vaatten, iktidarsız bir nefret kadar bir kudret vaadinden, acz kadar kışkırtılmışlıktan da yapılmıştır. Bugün ortada bir haset fazlası olduğundan söz ediliyorsa eğer, bunun nedenini taşranın karanlık tabiatında, eksik doğasında, doğası gereği giderilmez olan bu yetersizlikte değil; zaten her zaman her yerde kendine bir taşra yaratarak var olan, kendi imkânlarını ancak başkasınınkileri sönük, bayağı ve güdük kılarak var eden, kırda olsun şehirde olsun hepimizin en yetersiz tarafına seslenen, geniş toprakları olduğu kadar tek tek insanları da bir anda çorak bir taşradan ibaret bırakan, nihayet girdiği her krizden daha da derin bir taşra yaratarak çıkan kapitalizmin kendi doğasında aramak gerekir.

Kudretsiz babalar, mağdur ama gururlu yetimler, yabancı ideallere kapılmış züppeler, acıların çocukları, nihayet kötü çocuklarla ilgili bu kitabın bu son yazısında bütün bu figürlerin yanında, her geçen gün biraz daha daralan imkânlar dünyasında bu kez hüsranın, isteyip de alamamanın göstergesi olabilecek yeni bir kötü çocuğa, yetersizlik duygusu kadar kapılmışlıktan da yapılmış bir hasetoğlana yer açmak gerektiği doğru. İç dünya denen yerin biraz da bunlardan yapıldığı doğru. Ama aynı pazarın bir zamanlar iyi yürekliliğinden ve gururundan söz ettiği, şehri arındıracak erdemlerin taşıyıcısı olduğuna inandığı, isteme kudretine özenip bağrına bastığı taşralıyı şimdi karanlığın, hasetin ve hıncın simgesi olarak bir kez daha dışarıya (bu kez kaba saba ama çocuksu bir taşraya değil, arzusuyla bizim de iştahımızı kabartan istekli bir taşraya da değil, bu kez vahşi ve tehlikeli bir derin taşraya) itmesinin nedenleri üzerinde de düşünmek gerekir. İsteğin neden hep cömertçe dağıtıldığı, imkânınsa neden hep bir yerde toplandığından, yani yalnızca hasetten değil, aynı zamanda epeydir sözlüklerden çıkardığımız haksızlık ve adaletsizlikten de söz etmek gerekir. "Haset toplumu" gibi bir laf en çok da bunu görmemizi engellediği; karanlık duygulan hep öte tarafa, uzaktaki yabancının karanlık tabiatına

yükleyip içinde yaşadığımız kültürün karanlıktan beslenen tabiatını akladığı için yanlış bence.

En iyisi biz uzaktan değil, yakından; lanetli ötekinden değil, kendimizden; en yakınımızdaki taşradan, kendi taşralaştırılmış yanlarımızdan yola çıkalım. Karanlık günler yaşıyoruz yaşamasına, ama baktığımız her yerde hep karanlığı, hep kötüyü görme isteğimizde yalnızca karanlığa bakma cesareti değil, aynı zamanda başka hiçbir şeyden o kadar zevk alamıyor olduğumuz gerçeği de var. Işığını bizden esirgemiş bir dünyada yalnızca kötü şeyleri görme isteği. Şimdi düşünüyorum da bana bu toplumun giderilmez defosundan, iflah olmaz bir haset toplumu olduğumuzdan söz eden arkadaşım aslında pek de kederli görünmüyordu. Gazete küpürlerinden, orda burda çıkmış yazılardan, defolardan oluşmuş bir kötülük arşivi yaptığını anlatırken baktım, gözleri ışıl ışıl parlıyordu.

Bursa'daki gazino önemliydi bence. Yaldızı dökülmüş nesneler, defolu mallar, sakil içerikler görmek için gidiyoruz oraya. Bir zamanlar şu ya da bu biçimde imrendiğimiz parıltının lekelenerek kazanılmış olduğunu görmek insanı rahatlatıyor: İmrenilecek hiçbir şey yok orada. Bugün piyasanın başlangıçta olduğu gibi ışıltılı nesneleri, pırıltılı malları, göz kamaştıran bir yaldızı değil, düşkün ve sakil olanı seyirlik kılmasının bir nedeni de bu bence. Vaadin koskoca bir sınırdan yapıldığı, uzun süre kuyrukta bekleyip sıra bize geldiğinde dükkânın çoktan kapanmış olduğu ortaya çıkarsa, insanın gözü tek bir şeyi arıyor pazarda: Yaldızı bozulmuş boktan dünya. Orhan Gencebay'ın bir zamanlar mahşeri bir anlam yüklediği "Batsın Bu Dünya"nın bugünün dünyasında, böyle bakıldığında kazanacağı yegâne dünyevi yorum da bu işte.

Taşrayı anlayacaksak önce buradan; haksızlığı görmezden gelerek yarattığımız derin taşradan değil, bir kez daha kültürün dışına ittiğimiz uzak taşradan değil, hiçbirimizin yabancısı olmadığı yakın taşradan, her türlü iyilik imkânını olduğu kadar iyileştirme çabasını da görmemizi engelleyen, her yerde hep bir defo bulmakta ısrar eden bu daha tanıdık taşradan başlamakta yarar var.

Dipnotlar

Ben De İsterem

1. Bu yazının ilk hali Defter dergisinde yayımlandığında, "şehrin yeni sakinleri" sözü yüzünden sanırım, bir itiraza yol açmıştı. Mehmet Harmancı Makâlât dergisinde yayımlanan (sayı: 2, Kasım 1999, s. 69-83) "Mûsikîmizde Orhan Gencebay Tavrının Dînî-Felsefî Motifleri" adlı yazısında, Orhan Gencebay'ın "göç edenlerin ya da varoşların müziği, en azından sadece onların müziği" olmadığını söylüyordu. Harmancı'ya göre Gencebay'ın popülerliğinin esas nedeni şehrin değişen yapısından çok, eserlerinin halkın inançlarıyla bağdaşan niteliğinde, özellikle de dinsel kavramlara yer vermiş olmasında aranmalıydı.

Harmancı'nın Gencebay'ı Türkiye'nin bastırılmış sesi olarak (Kemalist politikalarla bastırılmış dinsel inançların olduğu kadar, Cumhuriyet döneminin dayatmalarına yenik düşmüş bir müzik duygusunun da ifadesi olarak) görme isteğini anlıyorum. Kısmen de doğru bu. Ama bence burada önemli olan, Gencebay'ın yaslandığı dinsel söylemin onda nasıl olup da modem bir tavra dönüşmüş olduğu. Unutmayalım: İçinde geleneksel öğeler barındırıyor olsa da bir şehir müziğidir Gencebay'ınki. Önerisi de bütün anakronik yanlarına rağmen, o zamana kadar modernleşmenin dışında ya da kıyısında kalmış kitlelerin şu ya da bu biçimde o modern hayatın içine çekilmesini, büyük şehrin kışkırttığı sınırsız arzuyla başetmesini sağlayacak bir öneridir. Bu yüzden burada yapılması gereken, bu şarkılarda halkın yabancısı olmadığı geleneksel değerleri ve dinsel motifleri keşfetmekten çok, bütün bu dinsel söylemin modem bir durumla başetmek için nasıl dönüştürüldüğünü anlamak. Gencebay'ın modernliğini açıklayacak olan budur. Bastırılmış olan geri dönmüştür evet, ama bastırıldığı biçimiyle değil. Artık yeni kültürel-ruhsal ihtiyaçlara cevap vermektedir. Bu yüzden

de geri dönen din, hiçbir zaman bastırılan din değildir. Ne burada ne de başka yerde.

2. 70'lerde Orhan Gencebay'ı popüler kılan şeyle, solu popüler kılan şey arasındaki akrabalığı daha önce bir başka yazıda ele almıştım: "Vicdan ve Teknik", Vitrinde Yaşamak, Metis Yayınlan, 3. basım 2001, s. 92-101.

3. Burada vurgulanması gereken, Orhan Gencebay'ın taşkınlıkla terbiye, çığlıkla edep arasındaki ikiliği, dinleyenlerine sahici gelen bir "ağabey" imgesinde bütünleştirmiş olması. Bunun tam karşıtı, Zeki Müren'in sunduğu imgedir. Orada da bir ikilik vardır, ama bu iki yan hiçbir zaman tek bir imgede bütünleşmez, daima iki ayrı parça olarak kalır. Bir yandan abartılı bir İstanbul şivesiyle konuşur Zeki Müren, aşırı zarif ve ince biridir, ama bu abartılı zerafetin hemen altında bir ağzı bozukluk saklıdır. Filmlerinde yakışıklı jönü oynar, ama rüya sahnelerinde seyircinin karşısına birden rengârenk tüyler, şifonlar ve payetlerle çıkıverir. Zeki Müren imgesi, daima abartılı bir efendilikle kaba küfür, zerafetle argo, yapma bir haysiyetle zillet arasında gidip gelir. Onu bu milletin hem "sanat güneşi" hem "soytarısı" kılan biraz da budur. Şimdilerde, aynı yanılmanın artık iyice karikatürleşmiş biçimini Bülent Ersoy'da görüyoruz. O da bir yandan "Hakk'ı Taala"sız, "efendim"siz, yapmacık bir Osmanlıcayla kurulmuş nezaket cümleleri olmadan konuşmuyor, ama kafasının tası atınca da altından yakası açılmadık küfürler, vahşi bir argo dökülüveriyor. Bu toplumun "ağabey" olmayan yıldızlarından esirgediği sahicilik: Hiçbir zaman bütünleşmeyen, hep ayn kimlikler olarak varolacak iki ayrı dünya.

4. Bu iklim farklılığı, Orhan Gencebay'ın 80'lerde yaptığı şarkılarda bile hissedilir. Meral Özbek, Gencebay'ın bu dönem şarkılarının, 70'lerdeki "aşkın" döneminde görülen gerilimi kısmen yitirdiğinden, arzunun daha dünyevi, daha somut, daha özgül özellikleriyle ele alınmaya başladığından, daha neşeli, oynak ritmlerle anlatıldığından söz eder. Karşılıksız aşka yatırılan arzu yavaş yavaş çözülmeye, kendine daha gerçekçi hedefler aramaya başlamıştır. "Sevenler mesut olmaz" kararlılığından "başka bir sevgili bulacağım, seni unutacağım" arayışına girilmiştir. Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, iletişim Yayıncılık, 1991, s. 208-11.

5. "Ben de İsterem" Fransız 68'lilerinin "Her şeyi istiyoruz, hemen şimdi" sloganını akla getiriyor. Bağlamın çok farklı olduğu açık: Her şeyden önce politik bir slogandı bu. Ama politik içeriğiyle bağlantısı koptuğu anda, insanları bu dünya almaya, dünya nimetlerinden hemen şimdi pay almaya çağıran tüketim toplumunun sloganı haline geldiğini de unutmamak lazım. Avrupa'da, burada üzerine konuştuğumuz dönemden neredeyse yirmi yıl önce dile getirilen bu sloganın Türkiye'de muhatabını ancak 80'lerde bulduğunu, çok daha kısa ömürlü olan bir politik vurgunun ardından bu ülkeye özgü yerel renkler kazanıp "Ben de Isterem”e pek uzak olmayan bir yere yerleştiğini hatırlamakta da yarar var. 70lerin "Batsın Bu Dünya"sı, hiçbir zaman doyurulamayacak mutlak arzudaki ısrarı, "hemen şimdi"ye değil de uzak geleceğe olan yatırımı, arzuyu kışkırtan tüketim toplumu karşısında anakronik bir direnişi değilse de bir fireni temsil ediyor, dememin nedeni de bu.

6. Kesin bir rakam vermek gerekirse, 1979’da çevrilen 195 filmden 131'i seks filmiydi. Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, 2. cilt, 1960-1986, Metis Yayınlan, 1988.

7. Slavoj Zizek'in romantik filmle pornografik film arasındaki farka değindiği "Pornografi, Nostalji ve Montaj" adlı yazısı (Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture, MIT Press, 1991) bize bazı ipuçları sağlayabilir. Şunu söyler Zizek: Romantik filmde aşk sahnesinde daima aşılmaz bir sınır vardır; aşk bir noktaya kadar anlatılır, o nokta geldiğinde görüntü bulanıklaşacak, kamera uzaklaşacak, sahne kesilecektir. Bu yüzden romantik filmde cinsel organların iç içe geçtiği "o anı" hiçbir zaman göremeyiz. Pornografide ise sınır kalkmıştır; "o an” gizlenmez, tersine her şey onu göstermenin bahanesidir. Ama burada bir paradoks da vardır. Aşk filminde zevk vermesi beklenen şey daima gizli kalır, pornografide ise zevk vermesi beklenen şey gösterilmiş, ama tam da bu yüzden yok olmuştur. Yani arzuyu gösterdiğimiz anda ondan fazla uzaklaşmışızdır; "o an" artık bir anlam ifade etmez. Bu durumda romantik filmde hikâye vardır, arzu tatminsiz kalır, pornografik filmdeyse hikâye "esas meseleye" girişin bahanesidir, dolayısıyla da hikâye filan yoktur. Birinde arzu hep daha ilerdedir, diğerinde ise çoktan geride kalmıştı. Belki

şöyle de ifade edilebilir: Arzu ne birinde ne ötekinde, tam da bu iki dünyanın birlikte oluşturduğu, bu iki dünyanın bir türlü Örtüşemiyor olmasının oluşturduğu gerilimdedir.

8. 80'lerin ikinci yansında Playboy ve Penthouse gibi "ikinci kuşak” pornografi dergilerinin yayın hayatına başlarken, kültürel iktidarını çoktan yitirmiş bir sol söylemle didişmeyi misyon edinmiş olmaları, kendilerini solculuk karşısında bir özgürlük vaadi olarak konumlandırmış olmaları, bunun tipik örneklerinden biri. Pornografi dergileri başka hangi ülkede böyle bir ideolojik misyonla işe başladılar, gerçekten merak ediyorum.

9. Türkiye'de 70'lerin gizlilik ve suçluluktan beslenen asosyal ve norm dışı "dikiz" kültürü ile 80'lerden itibaren modem bir norm olmaya başlayan "sosyal röntgenciliğin" karşılaştırılması ilginç olabilir: Yaşar Çabuklu, "Röntgencilik", Kovulanın İzi içinde, Metis Yayınlan, 2001, s. 104-11.

10. Freud, Sigmund, Uygarlığın Huzursuzluğu, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınlan, 1999, s. 49.

Yabancının Ölümü

1. Philippe Ariâs, Batılının Ölüm Karşısında Tavırları, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınlan, 1991.

2. Geoffrey Gorer, Death, Grief and Mourning, Doubleday & Company, 1965. Yazarın "Ölümün Pornografisi" adlı yazısı da bu kitaba alınmıştır.

3.George Battaille, Edebiyat ve Kötülük, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınlan, 1997, s. 51.

Acıların Çocuğu

1. Murat Belge, "Bir Poster", Tarihten Güncelliğe, Alan Yayıncılık, 1983, s. 265-9.

2. Nezih Erdoğan, "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı" adlı yazısında (Toplum ve Bilim, sayı: 67, Güz, 1995) Yeşilçam timlerinde köyden kente gelen, onu horgörenler karşısında yalınlık, dürüstlük ve sadakat gibi "aşağı sınıf' değerlerini temsil eden kahramanın genellikle kadın olduğunu vurgular. O yıllardan 90'lara uzanan süreçte bu mazlum ama dürüst, horgörülmüş ama gururlu kişiliğin neden daha çok erkekler tarafından temsil edildiği sanırım ayrıca incelenmeye değer.

3. Türk siyasal hayatındaki, özellikle de Türk-lslam sentezindeki mazlum özne tasarımını sosyolojik ve psikanalitik açıdan çözümleyen bir yazı için Fethi Açıkel'in "'Kutsal Mazlumluğun' Psikopatolojisi" adlı yazısına bakılabilir. Açıkel bu yazıda, Türkiye Cumhuriyeti'nin "ikinci modernleşme söylemi" olarak nitelendirdiği bu acı ve ısdırap söyleminin, geç kapitalistleşmenin şiddetiyle sınıfsal, kültürel ve simgesel dayanaklarını yitiren yığınların güç istemini, hınç ve intikam eğilimini temsil ettiğini ileri sürer. Bu yüzden bu eziklik söylemi bir yandan geri kalmışlığı dile getirirken, diğer yandan bir sertlik, büyüklük ve güç söylemini ("büyük Türkiye", "şanlı tarih", "Türk'ün gücünü dünyaya gösterme" vb.) harekete geçirir. Baskıcı bir siyasal aygıtla eklemlenmesinin nedeni de budur. Toplum ve Bilim, sayı: 40, Güz 1996.

4. Arifes "çocukluğun keşfi" olarak adlandırdığı dönüşümün esas olarak orta sınıfta yaşandığını belirtir. Yoksullar her zaman bu dönüşümün biraz kıyısında yer almışlardır. Birçok nedenle: Yoksul ailelerde çocukların ölüm oranı yüksek olduğundan, yani çocuklara sürekli varlıklar olarak bakılmadığından, çocuk orta sınıf ailelerde olduğu gibi ayn bir cazibe merkezi haline pek gelmez. İkincisi, yoksul ailelerde çocuklar küçük yaşta çalışmak zorunda kaldıklarından yetişkinlerin dünyasına çok daha çabuk adım atarlar; fabrikayla, işyeriyle, orduyla, karakolla, sokakla, ıslaheviyle erken yaşta tanışırlar. Bu da yetişkinler dünyasıyla çocukluğun orta sınıfta olduğu gibi birbirinden kesin çizgilerle ayrılmasını engeller. Ari£s,

Centuries of Childhood, Peregrine Books, 1986, (Fransızca ilk basım, 1960) s. 30-130. Aries ve modem dünyanın çocuğa bakışındaki değişimle ilgili ayrıntılı bir değerlendirme için Kemal İnal'ın "Modem Çocukluk Paradigması” adlı yazısına bakılabilir, Cogito, Yapı Kredi Yayınlan, sayı: 21, Kış 1999, s. 63-87.

5. Andreas Huyssen kitlelerden duyulan korkunun bu kadar yoğun olmasının nedenini, bu korkunun çok daha eski korkulardan besleniyor olmasına bağlar. Daha çok kadın korkusunu örnek verir Huyssen: Burjuvanın kitle korkusu birçok durumda erkeğin kadın korkusuyla iç içe geçmiştir. Bütün bir on dokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyıl boyunca Batı Avrupa'da siyasi bir tehdit oluşturan kitlelerin histerik bir ayaktakımı olarak, yutucu isyan tufanlarıyla, barikatlardaki kızıl orospu figürleriyle tanımlanmasının, yine bu dönemde ilk kitle kültürü kuramcılarının kitle kültürünü ısrarla kadınsı, yutucu ve akıldışı bir şey olarak tanımlamalarının, ondan cazibesine direnilmesi gereken ayartıcı bir kötü kalpli kraliçeymiş gibi söz etmelerinin nedeni budur. Kitle korkusunda yalnızca kitlelerin oluşturduğu siyasi ve toplumsal tehditten duyulan korku değil, aynı zamanda kontrol altında tutulamayan bir doğadan, cinsellikten, bilinçdışından, sabit ego sınırlarının yitirilmesinden duyulan korku da vardır. "Kadın Olarak Kitle Kültürü", Eğlence İncelemeleri, Tania Modleski (Haz.), çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınlan, 1998. s. 235-57.

Azgelişmiş Babalar

1. Jale Parla, Babalar ve Oğullar, İletişim Yayınlan, 1990, özellikle de "Babasız Ev" bölümü, s. 9-19.

2. Oğuz Atay, Günlük, İletişim Yayınlan, 1987, s. 26.

3. Günlük, s. 132.

4. Günlük, s. 28.

5. Atay'ın "yaşayabilmek için, kendi iç mekânını, iç boşluğunu çok iyi olmayan, ama o kadar da kötü olmayan figürlerle doldurmak zorunda" olduğundan söz ediyordu Orhan Koçak. Hüsamettin Albayım'ı da içselleştirilerek "kudretinden, korkutuculuğundan ve kötülüğünden" arındırılmış, sevgi ve endişeyle yumuşatılmış, bu anlamda da "iyileşen,

iyileştiren bir figür" olarak ele alıyordu. "Oğuz Atay Çözümsüzlüğün Yazarıydı", Özgür Gündem, 14 Aralık 1992, Oğuz Atay'ın Yaşam Oyunu içinde, Hasip Akgül, Akış Yayıncılık, 1996, s. 82-5.

1. Fethi Naci ve Mehmet Kaplan, Suad'tn Dostoyevski'den gelme bir karakter olduğu görüşünde birleşir. Fethi Naci, "Huzur", Yüzyılın Yüz Romanı, Adam Yayınlan, 1999, s. 249; Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: Huzur", Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 31 Aralık 1962, s. 37-8. Suad'ın intiharıyla Stavrogin'inki arasındaki benzerliğe dikkat çeken, Suad'ınkini bir "çeviri intihar" olarak niteleyen Fethi Naci'dir. "Çeviri intihar" fikrine sonradan Berna Moran da katılacak, Suad'ın intiharıyla Aldous Huxley'nin Ses Sese Karşı'sının kahramanı Spandrel'in intihan arasındaki benzerliğe dikkat çekecektir: Spandrel de Beethoven'in La Mineur Dörtlüsü eşliğinde kendini asmıştır. Yalnız Moran, bu benzeyişin bir rastlantı olmadığını, Tanpınar'ın "Mümtaz'ın çok sevdiği" bu yazardan romanda söz ettiğine de değinir. Berna Moran "Bir Huzursuzluğun Romanı", Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 1. cilt, İletişim Yayınlan, 2. bas. 1987, s. 274-75.

2. Belli ki Tanpınar Dostoyevski'den etkilenmiş, ama Huzur'u yazdığı tarihlerde artık ondan sıkılmıştır. "Hayat Karşısında Romancı" adlı yazısında, Dostoyevski'nin büyüklüğünden söz etse de şöyle der: "Beylik Rus romanından ve hikâyesinden bıktım. Aıkasmda bir insan yerine, kurulmuş bir saatin, takırtısı sinirleri bozan bir zembereğin işlediği her şeyden bıktığım gibi... O yeraltı itiraflarından, o cinlerin çarptığı insanlardan, o enfüsiliği korkunç bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük muzdarip benliklerden, iradesizliklerden, o sefalet ve ızdırap sarhoşluklarından, onulmaz biçareliklerden artık rahatça sarhoş olamıyorum. O deliler bana letafetsiz görünüyor, yeislerinin makineleşmiş tarafını derhal buluyorum..." Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, 3. bas. 1992, s. 54.

3. Orhan Koçak "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" adlı yazısında Edebiyat-ı Cedide yazarlarını, özellikle de Halit Ziya'yı estetizmle, köksüzlükle, "bize uzaklıkla, yani dıştan gelen telkinlere, yabancı ve eğteti ideallere kapılmakla suçlayanlar arasında Tanpınar'ın da bulunduğuna işaret eder. Halit Ziya'yı bir tür "Bovarizm"le, yani içten, doğal ve kendiliğinden değil, devralınmış ya da taklit edilmiş arzulan dile getirmekle eleştiriyordur Tan-pınar: Toplum ve Bilim, 70, Güz 1996, s. 94-150.

4. Fethi Naci'ye göre bu cümle, Tanpınar'ın bu "dilsel" zaafının farkında olduğunu gösterir, a.g.e., s. 252; Berna Moran'a göre ise bu abartılı üslubu Mümtaz'ın tutumunu, yaşantısını ve estetizmini daha iyi anlatabilmek, dolayısıyla da eleştirilebilir kılmak için oraya koymuştur Tanpınar, a.g.e., s. 273.

5.Şerif Mardin, " 'Aydınlar' Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", Toplum ve Bilim, sayı: 24,1984, s. 9-16. Türk edebiyatının yaratıcı bir kötülükten nasibini almadığı, trajediden yoksun olduğu, fantastik açıdan yüzeysel olduğu, bu yüzden de güdük kaldığıyla ilgili bu tez birçok başka yazıda da yankısını buldu. Hatta çoğu zaman, her kapıyı açan bir anahtara dönüştürüldü. Örneğin, Hasan Bülent Kahraman benzer esinler taşıyan "Siyasal Romanın Ölümü" adlı yazısında, Türk edebiyatında trajedinin yokluğundan, fantastik olanın zayıflığından, metafizik eksikliğinden, kötülük, şiddet ve yenilgi korkusundan yakınır. Batı'nın kendi roman damarlarını işletmesine karşın Türkiye'de romanın, özellikle de siyasal romanın kısırlaşmasını bu kültürel eksikliğe bağlar. 1970'lerin romancılarıyla; Sevgi Soysal'ın, Pınar Kür'ün, Füruzan'ın romanlarıyla ilgili söyledikleri şunlar; "Siyaset, bu romanlarda yeni bir tipi gündeme getiriyordu: Kendi trajiği karşısında tavır almak ve onunla yüzleşmek zorunda olan birey. Ne var ki, kültür yaşamını oluşturan zihinsel yaklaşımın asla bir tragedya geleneğine dayanmaması, daima ahlakçı olması, daima 'iyi'den ve 'doğru'dan yana tavır alması, 'kötülük'ten ve şiddetten kaçınması, 'yenilgi'den korkması ve ona uzak durması bu romanların da belli bir çizgiyi aşamaması demekti." Radikal, 19 Ağustos 2000, s. 23.

6. Örneğin, Giovanni Scognamillo ve Arif Arslan'ın yazdığı Doğu ve Batı Kaynaklarına Göre Şeytan (Karizma Yayınları, 1999) adlı kitapta bu

fark açıkça görülebilir.

7.Bernstein'ın Diderot'nun Rameau'nun Yeğeni adlı diyaloglarındaki sefil yeğen tipinden ve Dostoyevski'nin kahramanlarından yola çıkarak geliştirdiği abject hero kavramını, yüce değer ve yüksek ideallerden bir uzaklaşmayı, bir alçalmayı, insanın kendi "aşağı"sına doğru çekilmesini içerdiği için, "aşağılık" ya da "alçak kahraman" olarak Türkçeleştirdim. Bernstein'ın abject kavramı, Julia Kristeva'nın Pouvoirs de l'horreur'de (Dehşetin Güçleri) psikanalizden ve Mary Douglas gibi antropologların ilkel topluluklar ve Hindistan'la ilgili çalışmalarından hareketle geliştirdiği, Louis-Ferdinand Celine'in yapıdan üzerinden örneklediği abject kavramından farklıdır. Kristeva'nın abject'i aynı anda hem psikolojik hem kültürel hem edebi hem dinsel hem de antropolojik göndermeleri olan daha genel bir kavram. Bernstein'ınki ise edebiyatta belirli bir tarihsel dönemde ortaya çıkmış belirli bir tipi, bu tipin düşkünleşmesini, alçalmasını; aşağılık, sefil ve rezil birine dönüşmesini anlatan daha tikel bir kavram. Yine de abject sözcüğünün Latincede "atmak" anlamına gelen abjicere’den geldiğini ve Kristeva'nın kavrama yüklediği anlamlan (abject in "iç" ile "dış" arasındaki sınırın çökmesiyle, bunun vücuttan atılan sıvılarla ilgili olduğunu) hesaba katarak "pislik kahraman" ya da düpedüz "bok herif' gibi kavranılan da aklımızın bir köşesinde tutmakta yarar var. Bernstein, Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero, Princeton University Press, 1992. Kristeva’nın kitabının İngilizce çevirisi: Powers of Horror: An Essay on Abjection, Columbia University Press, 1982.

8. Diderot, Denis, Rameau'nun Yeğeni, çev. Adnan Cemgil, Engin Yayıncılık, 1991.

9. Bernstein, a.g.e., s. 118.

10. İki yüzyıl sonra yeniden Rameau'nun ülkesine, Paris'e döndüğümüzde şu "şahane dışkı" yeniden karşımıza çıkar: Bu kez şiiri "boku kullanma ve onu yedirme sanatı" olarak tanımlayan Jean Genet'dir: "Şiir aşağılık olarak nam salmış maddeleri soylu olarak kabul edilen maddelere dönüştürmekten, bunu da dil aracılığıyla yapmaktan ibaretti..." Yüce iyi Fransa'dan Yüce Kötü’yü çıkartarak intikam almaya, iyi vatandaşların zihnine bulaşan yabanıl bir nesne yaratmaya, lanetlenmişliğini

bir duruşa, kendini de bir nefret nesnesine dönüştürmeye çalışır Genet. Ama onu burada konuştuğumuz anlamda "aşağılık" kılan, belki de boktanlık ya da lanetlenmiştik savunusuyla kahramanlaşmasından, galiplerin bedbahtlığından zevk aldığını ya da kitaplarından yüklü telif hakları alarak eski mesleğini, hırsızlığı sürdürdüğünü söylemesinden çok, bütün bunları hınç-gurur karışımı duygularla söylediğini kabul etmekte bir mahsur görmemesi ("umrumda değil"), kötülük kararının "naif, romantik, hatta aptalca" olduğunu söylemekten geri durmaması, daha önemlisi kötülük savunusunun daima "ele geçirilebilir" bir şey olduğunu hissetmiş olmasıydı ("Kötülüğü o şekilde yaşayacaksınız ki iyiliği simgeleyen toplumsal güçler sizi ele geçiremesin"). Bütün bunlara bir sanatçının hiçbir zaman tam olarak "yıkıcı" olamayacağı sezgisini de eklemek gerekir: "Ahenkli bir cümle kurma kaygısı bile bir ahlakı, yani yazarla muhtemel okur arasındaki bir ilişkiyi gerektirir. Okunmak için yazıyorum. Laf olsun diye yazılmaz." Jean Genet, "Piçlik, ihanet, Toplumun Reddi ve Yazı", Açık Düşman, Metis Yayınlan, 1994, s. 13-34.

11. Edebiyatın yasatanımaz kötü çocuğuna yöneltilebilecek (ya da onun kendisine yöneltebileceği) belki de en berbat suçlamadır bayağılık. Çünkü herkes gibi olmak, klişeden ibaret kalmak, yasaya itaat etmek demektir bu. Hannah Arendt'in, milyonlarca Yahudinin öldürülmesinde aktif rol oynayan Nazi subayı Adolf Eichmann üzerine yazdığı kitabın altbaşlığıydı "Kötülüğün Bayağılığı". 1960’ta Kudüs'te yargılanmış, iki yıl süren davanın ardından ölüme mahkûm edilerek asılmıştı Eichmann. Arendt'in "bayağılık" ya da "banallik" sözcüğüyle kastettiği şuydu: Yargılanması sırasında herkes Eichmann'ı şeytani bir canavar, bir cani olarak düşünmek istemişti. Ne var ki edebiyatta rastladığımız kötü kahramanlara pek benzemiyordu Eichmann; ne bir Iago'ydu ne bir Macbeth ne de bir III. Richard. Ne kötülere özgü bir kibri ne alaycı bir itaatsizliği ne de onu yargılayanlara meydan okuyan, şeytani bir derinliği vardı. (Örneğin, bundan on yıl sonra Los Angeles'ta yargılandığı sırada toplum karşıtı açıklamalarıyla bir medya kahramanına dönüşen, olumsuz bir ibret hikâyesi kahramanı olarak efsaneleşen, bu yüzden de çatışma, suçluluk duygusu ve azaptan yoksun, yani "başarmış" Amerikalı bir Raskalnikov olan Charles Mason gibi değildi.) Tersine, fazlasıyla normal, ortalama, hatta basmakalıptı; sıradan bir devlet memuruydu. Dünyanın en sıradışı cinayetlerinden sorumlu bu adam, bunları olabilecek en sıradan güdülerle, iyi bir vatandaş olma isteği, terfi

etme gayreti, görev duygusu ve nezih topluma duyduğu inançla işlemişti. Eichmann'da kötülük bir ihlal, bir yasa tanımazlık ya da bir kuraldışılık değil, tersine daha baştan yasaya boyun eğmekti. Herkesi şaşırtan da buydu. Şeytani bir zekâyla falan değil, inanılmaz bir bayağılıkla konuşuyordu Eichmann. İdam edilmeden önceki son sözleri bile, yasaya uymanın verdiği kıvancı yansıtan klişelerle doluydu. Arendt'e göre, Kudüs'teki davanın öğrettiği de buydu. Eichmann tüm dünyaya kötülüğün ürkütücü, akılalmaz, dile getirilmesi zor bayağılığını göstermişti ve kriminal ilkelerle örgütlenmiş bir toplumda bu bayağılık, insanın doğasında var olan tüm kötücül güdülerin toplamından daha büyük bir felaket getirmişti dünyaya. Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil (Eichmann Kudüs'te: Kötülüğün Bayağılığı Üzerine Rapor), Penguin Books, 1963, yeni basımı 1992.

12. Orhan Pamuk, Dostoyevski'yle ilgili "Aşağılanmanın Zevkleri" (Radikal İki, 9 Temmuz 2000) adlı yazısında buna dikkat çeker. Pamuk'a göre Yeraltında Notlar'a. asıl enerjisini veren şey "Avrupalı olamama kıskançlığı, öfkesi ve gururu"dur. Bir açmaz vardır orada: Kahramanı gibi Dostoyevski'nin kendisi de Batı eğitimi almıştır, varlığını Batılılaşmaya borçlu olduğunun farkındadır, her şeyden önce bir Batı sanatını kullanıyordun Ama diğer yandan Batıcılıktan bir başarı, bir haklılık ya da bir sevinç çıkarmış olanlara da öfke duyar. Bu açıdan Dostoyevski'nin "Avrupa düşüncesine yatkınlığıyla ona duyduğu öfke, Avrupalı olmak ile Avrupa'ya karşı çıkmak arasında hissettiği kahredici gerginliğin" ürünüdür Yeraltından Notlar. Kuşkusuz Dostoyevski'de birçok başka yorum gibi bu yorumu da aşan bir yan var. Ama Orhan Pamuk'un söyledikleri, Dostoyevski yorumlarında genellikle ihmal edilmiş bir yanı vurguladığı için önemli, bu yönüyle de doğru bence. Ama doğrunun içinde bir de ikinci doğru var. O da Pamuk'un Dostoyevski yorumunun kendisinin de yorumun konusunu oluşturan açmazın ürünü olduğu. Türkiye'nin en Batılı yazarlarından biridir Orhan Pamuk; Batı eğitimi almıştır, varlığını Batılılaşmaya borçludur, nihayet bir Batı sanatını kullanıyordur, ama ne yaparsa yapsın Batı'da bir Türk olmaktan kurtulamıyordur. "Aşağılanmanın Zevkleri" Dostoyevski'nin gerginliğini açıklama çabası kadar, Pamuk'un kendi "kahredici gerginliği"ni dile getirmesi bakımından da önemli bence.

13. Orhan Koçak, a.g.e., s. 147.

14. Gregory Jusdanis, Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, Metis Yayınları, 1998, s. 102, 121-5, 229.

15. Türkiye'de edebiyat ve kültür eleştirisindeki yaygın tavrın daima bir yokluk tespitine dayanması da aynı açmazın sonucu. Uzun bir "olmayanlar" listesi: "Türkiye'de trajedi yok", "Türkiye'de roman yok", "Türkiye'de düşünce hayatı yok", "Türkiye'de eleştiri yok." Batılı aydınlar ısrarla bir anlam fazlasıyla, aşın mevcudiyetle uğraşırken, bizim ısrarla bir eksikten yakınıyor olmamız, bu yokluk tespitine hapsolmuş olmamız, bunun da ötesinde eleştirmenin otoritesini bu tespitten alıyor olması da aynı kapılmanın ürünü değil mi? Bu kitabın bir sonraki yazısında daha ayrıntılı olarak tartışacağım bunu.

16. Bernstein, a.g.e., s. 112.

17. Martin Jay, "Tekinsiz 90'lar" adlı yazısında benzer bir açmaza işaret eder. 90'larda Batı Avrupa ve Amerika'da (yalnızca popüler kültürde değil, kuramsal düşüncede de) tekinsiz olana doğru bir kayma yaşanmış, geçmişte olduğu varsayılan bir ideal yurdu yeniden kurmaya çalışan totaliter düşüncelere karşı çıkmak için yersiz yurtsuzluk ve göçebelik gibi akraba kavramlarla birlikte asli bir meta-fora dönüştürülmüştür tekinsizlik. Oysa bu metaforik düşüncenin görmezden geldiği bir çelişki vardır: Hayali ev arayışlarına karşı panzehir olarak tekinsize başvuruluyor, tekinsizin narsistik idealleri çözen yıkıcı içeriği vurgulanıyordur ama bütün bunlar tam da evsizliğin tüm dünyada daha önce hiç olmadığı kadar arttığı, dünya nüfusunun önemli bir kesiminin göçe zorlandığı, evsiz kaldığı bir dönemde yapılıyordun "The Uncanny Nineties", Cultural Semantics, University of Massachusetts Press, 1998, s. 157-65.

1. Gregory Jusdanis, Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, çev. Tuncay Bir-kan, Metis Yayınlan, 1998; Daryush Shayegan, Yaralı Bilinç, çev. Haldun Bayn, Metis Yayınlan, 1991; Jale Parla, Babalar ve Oğullar; İletişim Yayınlan, 1990; Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal", Toplum ve Bilim, sayı 70, Güz 1996. Bu yazı, özellikle de son iki kaynağa çok şey borçlu.

2. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu konuyla ilgili görüşleri için "Bizde Roman: 1 ve 2" (s. 45-52), "Milli Bir Edebiyata Doğru" (s. 86-9) ve "Türic Edebiyatında Cereyanlar" (s. 119-20) adlı yazılarıyla (Edebiyat Üzerine Makaleler içinde, Dergâh Yayınlan, 3. bas., 1992) "Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma"ya {Yaşadığım Gibi içinde, Dergâh Yayınlan, 1996) bakılabilir.

3. "Milli Bir Edebiyata Doğru", a.g.e., s. 91.

4. "Kaptırılmış İdeal", a.g.e., s. 118 ve 147.

5. Suat'la ilgili "taklitlik" tanışmasını, bu kitapta yer alan "Kötü Çocuk Türk” adlı yazının birinci bölümünde ele almıştım.

6. Atatürk Devri Fikir Hayatı II, der. Mehmet Kaplan vd., Kültür Bakanlığı Yayınlan, 1981, s. 131-33.

7. Ian Watt, The Rise of the Novel, Penguin Books, yeni basımı 1972, s. 15.

8. Bu nitelendirme Cemil Meriç'in: Kırk Ambar, (Cilt 1: Rümuz-ül Edeb), Otüken Neşriyat 1980, yeni basımı: İletişim Yayınlan, 1998, s. 322.

9. Tanpınar’ın Recaizade Ekrem’le ilgili görüşleri için: "Romana ve Romancıya Dair Notlar III", "Recâi Zâde Mahmud Ekrem", Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 67 ve 248-53; "Recâi Zâde Mahmut Ekrem Bey”, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 1. cilt, 2. bas., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlan, 1956. s. 467-96.

10. Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, İletişim Yayınlan, 2. bas., 1987, s. 73. Türk edebiyatında züppe tipinin geçirdiği değişim için aynı kitabın "Alafranga Züppeden Alafranga Haine" yazısına bakılabilir, s. 250-9.

11. Şerif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra Aşın Batılılaşma", Türk Modernleşmesi, İletişim Yayınlan, 8. basım: 2000, s. 21-79.

12. Kuşkusuz sol içinde de izleri olan bir tepki bu. Bu tepkinin yakın dönem örneklerinden biri için Adnan Özer'in "Ben Paris'teyken Diye Başlarlar Hep..." adlı yazı-söyleşisine bakılabilir: Öküz, Eylül 2000, sayı: 2000/09. Özer'in Türk yazarlarını züppelikle suçlayan, dahası bu züppelikte bir "kasıt" arayan bu söyleşisi, kendi özerkliğini ya da sahiciliğini sorgulama, kendi sözlerinin nasıl bir savunma refleksi olduğu üzerinde düşünme gereği hissetmeyen, kendini ortaya çıkaran koşullar üzerinde düşünmekten hepten vazgeçmiş bir özerklik ve sahicilik beklentisinin nasıl zorunlu olarak milliyetçiliğe ("Türk sermayesi, Türk işadamları Avrupa'da ciddi bir rakam oluşturabiliyorlarsa artık Türk edebiyatının bu numaralan yutulmaz") ve solcu düşmanlığına ("Marksist kontrollüdür edebiyatımız, kimse bunu inkâr etmesin... Türk edebiyatındaki modem dönemin krizlerinden Maricsist kesimin hesap vermesi lazım") vardığını göstermesi bakımından önemli. Burada artık Marksizm, Türk aydınlarında bir "iç” hesaplaşmaya yol açmış, aydınların kendilerini eleştirel bir mesafeden görmelerini sağlayabilecek bir düşünsel imkândan çok, Türk'ün Türk'e yabancılaşmasına yol açan bir yabancı travmanın, bir "dış" kontrolün adı olmuştur çoktan.

13. Jale Parla, "Metinler Labirentinde Bir Sevda: Araba Sevdası", Babalar ve Oğullar, s. 105-24. Parla'nın yine Araba Sevdasıyla ilgili yorumlarına yer veren bir başka yazısı için: "İstanbul'da İki Don Kişot: Meczup Okurdan Saf Okura", Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış içinde, İletişim Yayınlan, 1997, s. 206-9.

14. Henri Lefebvre, Modern Dünyada Gündelik Hayat, Metis Yayınlan, çev. Işın Gürbüz, 1996, s. 103.

15. "Ah Nijad"m ilk dörtlüğü şöyle; Hasret beni cayır cayır yakarken / Bedenimde buzdan bir el yürüyor. / Hayâlin çılgın çılgın bakarken / Kapanası gözümü kan bürüyor.

16. Alıntının tamamı şöyle: "Bizde Garp tesirinden bahsederken Recâizâde Ekrem Bey'i unutmamak lazımdır. Bu vesile ile müsaadenizle size bir hikâye nakledeyim: Bir gün İsmail Safa, üstadı ziyarete gitmiş.

Kendisini misafir salonuna almışlar. İçeriye girdiği zaman Ekrem Bey piyano çalıyormuş. İsmail Safa tabii hürmetsizlik olur diye paltosunu çıkarmamış veya unutmuş. Her ne ise. Bunu göz ucuyla gören üstad piyano çalmağa devam etmiş, istifini bile bozmamış ve sanki odada hiç kimse yokmuş gibi hareket etmiş. Genç şair İsmail Safa ecel teri dökerek beş on dakika kadar bekledikten sonra istiskbal edildiğinin farkına varmış ve beyninden vurulmuş bir halde konaktan çıkmış. Ertesi gün Bâbıâli'de Muallim Naci'ye rastlamış. Ekrem Bey'in yaptığı ağır muameleyi anlatmış. Muallim Naci: 'İçeriye girdiğinde paltonu çıkarmamış mıydm?" diye sormuş. İsmail Safa 'Hayır' deyince Muallim kahkahalarla gülmeğe başlamış. Bunun üzerine genç şair: 'Neden gülüyorsun üstad?' diye sorunca Muallim Naci: 'Ayni vak'a benim de başımdan geçti de... meğer alafrangalıkta palto çıkarmak icab edermiş!' diye bıyık alımdan gülerek cevap vermiş... Ekrem Bey, Araba Sevdası'ndaki Bihruz Bey'dir vesselam." Edebiyata Dair, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınlan, 1984, 2. basım, s. 288-90.

17. Abdülhak Şinasi Hisar anlatıyor: "Babamın dediklerine göre, Recaızâde biraz gururlu ve azametli bir adammış. Ona dair bir fıkrasını söylemişti: Bir ahbabının evinde kendisiyle ilk tanıştıkları gün 'Ekrem Bey' denilince o zat gizlice 'Hangi Ekrem Bey?' diye sorunca bunu duymuş ve biraz alınmış, -Bilirsiniz ki, o zamanlar söz arasında birçok fransızca kelimeler kullanılırdı- 'Meşhur Ekrem Bey!' demek manasına kendisi de 'Le Ekrem' demiş.” Recaizade Mahmut Ekrem: Yaşanu, Sanatı, Yapıtları içinde, Engin Yayıncılık, s. 98.

18. "Edebiyatımızın modem çizgisinde, birdenbire çehresi değişen realiteyi yakalamak için didinmeye başlayan Türk yazarları, uzun bir süre, gerçekçiliği eşya ve hadiselerin fotoğrafını çekmek zannetmiş, insanı psikolojik gerçekliğiyle yakalayamadıktan için, kuklalardan farksız kişilerin serüvenlerini anlatıp durmuşlardır... Gözlerini kendi içlerine çeviremeyen şair ve yazarlar, insanımızı asırlardan beri şekillendiren ve bir 'iç tecrübe' niteliği taşıyan tasavvufla da bütün ilişkileri kesildiği için, dış görünüşleri bize benzeyen, yaşadıktan çevre de bizim olan, ama gerçekte ayaklan yerden kesilmiş olan insanlan, Batı romancılarından aşırılmış münasebet biçimleri içinde roman ve hikâyelerine doldurmuşlardır." Beşir Ayvazoğlu, Geleneğin Direnişi, ötüken Yayınlan, 1997, s. 259.

19. Batı ile Doğu arasında "bahtiyar" bir diyalogun imkânsızlığını, "irfandan kültüre geçiş”in ister istemez bir haysiyet kaybıyla birlikte yaşandığını, ama geri dönüşün de imkânsızlığını sezdiği için şu cümleyi, evet öfkeyle, ama bu kadar açık seçik kurabilmiştir Cemil Meriç: "Kendimizi tanımak... Ruhumuzun mahzenlerinde bizden habersiz yaşayan bir alay misafir var... Kendini tanımak. Kendini, yani eriyeni, dağılanı, dumanlaşanı. Sen acıların, utançların, zilletlerinle aynısın. Rüyaların, hayallerin, dileklerinle bir başkası." Bu Ülke, İletişim Yayınlan, 1985, 5. basım, s. 244.

20. Burada yine Jale Parla'ya dönmek istiyorum. Araba Sevdası'nın uzlaşmalarına olanak olmayan iki karşıt epistemolojik sistemin "birlikte varolabilecekleri fikrinin metinsel bir yadsıması" olduğunu söyler Parla. Babalar ve Oğullar, s. 103.

21. Berna Moran, a.g.e., s. 69. Bu iki romanı bir başka açıdan Süha Oğuzertem de karşılaştırmıştır. Oğuzertem'e göre roman türünün doğuş dönemlerinde "romansların idealize edilmiş aşk söyleminin eleştirisi"nin özel bir yeri vardır ve Don Quixote ile Araba Sevdası'ndaki eleştirel tavır bu bakımdan birbirine benzer. 'Taklit Aşklardan Taklit Romanlara: Genel Kadın Yazarlığı", Toplum ve Bilim, sayı: 81, Yaz 1999.

22. Robert R Finn, Türk Romanı, çev. Tomris Uyar, Bilgi Yayınevi, 1984, s. 91.

23. Don Kişot ile Emma Bovary de edebiyat tarihinin en çok karşılaştırılan kahramanlarındandır. "Emma Bovary, Mançalı hidalgonun kızkardeşidir," der örneğin Cemil Meriç, Kırk Ambar, s. 209.

24. Franco Moretti, The Way of The World, Verso, 2000, s. 173-4.

25. "Meslek-i hakikiyyun"un pirini Türk okuruna tanıtan kişi Edebiyyat-ı Hakikiyye Derslerinin yazan Ali Kemal ve Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan inceleme ve eleştirilerden oluşan Hayat ve Kitaplar'ın yazan Ahmet Şuayb’dır. Cemil Meriç, Kırk Ambar, s. 298 ve Beşir Ayvazoğlu, a.g.e., s. 115-6.

26. Rend Girard, Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki, çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınlan, 2001, s. 12.

27. Girard, a.g.e., s. 26, 47-8 ve 67.

28. Girard'ın kuramının zaaflarına girmeyeceğim burada. Yalnız bir iki noktaya değinmek istiyorum. Bu kuramın en zayıf yerlerinden biri, baktığı her şeyde metafizik arzuyu görme, daha doğrusu her şeyi metafizik arzudan ibaret görme eğilimi. Bu yaklaşım, kitabın ilerleyen bölümlerinde "I. Dünya Savaşı'nın bu arzunun meyvesi olduğu" gibi, bence fazlasıyla iri önermelere yol açıyor. Ama bu yazıda bizim için belki daha önemlisi, kuramın üzerinde durduğu yazarlar arasındaki ulusal-kültürel farklara yeterince girmemiş olmasıdır. Bu eleştiriyi daha önce "Kaptırılmış İdeal'de Orhan Koçak dile getirmişti. (a.g.e., s. 120-2). Ben bu eleştiriye kısmen katılmakla birlikte, Girard’ın kültürlerarası bir alanda böyle hızla hareket edebilmesinin koşulunun da, incelediği nesnenin -on dokuzuncu yüzyılda gerçekleşen büyük dönüşümün, bu dönüşüm sonucunda şekillenen modem arzunun-tabiatından geldiğini söylemeye çalışacağım burada. Yani Girard'ın kuramını tarihselleştirerek okumaktan yanayım. Bu kuram evrenselliğini, ya da evrensel bir arzudan söz ederken taşıdığı kuvveti, büyük ölçüde kapitalizmin tek bir arzu "evreni’i yaratmış olmasından, bu arzu evrenini sınıf, ırk, ülke, kültür ayrımı gözetmeden her yere taşımış olmasından alıyor. Girard'a yöneltilebilecek bir başka eleştiriyi ise Emre Aköz, kuramı Yakup Kadri'nin Sodom ve Gomore'sine uyguladığı "Dolaylı Aşklar" adlı yazısında dile getirmiştir. Aköz bu yazıda, arzunun üçgensel niteliğini gün ışığına çıkaran bütün romanların, sırf bu özellikleri yüzünden "büyük" sayılamayacağını, bir başka deyişle bu özelliğin bir edebi ölçüte dönüştürülemeyeceğini vurgular. "Dolaylı Aşklar", Defter, sayı: 5, Haziran-Eylül 1988, s. 109- 20.

29. Modem arzuyu kapitalizmle bağlantısı içinde alan bir değerlendirme için: Moretti, "Arzunun Diyalektiği", The Way of the World içinde, s. 164-9. Moretti burada, 70'lerde daima aykırı ve yıkıcı bir güç olarak değerlendirilen "arzulayan özne" kavramının birçok bakımdan kapitalist metropolün ürünü olduğundan söz eder.

30. Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için Cemil Meriç'in Kırk Ambar'ının (1. cilt) "Don Kişot" bölümüne (s. 175-210) ve Jale Parla'nın Don Kişot’tan

Bugüne Roman (İletişim Yayınlan, 2000) adlı kitabının "Giriş" bölümüne (s. 11-21) bakılabilir.

31. Girard, a.g.e., s. 203.

32. Kitap kurtluğunun taşralı temellerini, bunun ardındaki yer değiştirme arzusunu en iyi dile getiren yazarlardan biri, romancı olmasa da düşünce dünyasına romanlar aracılığıyla giren, Balzac'ı, Hugo'yu, Chateaubriand'ı büyük bir aşkla seven, "taşralı tecessüsüyle sürüklendiğim o gürültülü dünyadan, kitapların asude inzivasına iltica ettim," diyen Cemil Meriç bence: "Kitaplar bir limandı benim için. Kitaplarda yaşadım. Ve kitaptaki insanları sokaktakilerden daha çok sevdim. Kitap benim has bahçemdi... Gurbetteydim. Benim vatanım Don Kişot' un İspanya'sıydı, Emma Bovari'nin yaşadığı şehir. Sonra Balzac çıktı karşıma, Balzac'ta bütün bir asrı yaşadım, zaman zaman Votren oldum, Rastinyak oldum, dört bin kahramanda dört bin kere yaşamak." Kırk Ambar, s. 36.

33. Watt, a.g.e., s. 12-5.

34. Girard'ın kuramında farklara ilişkin başlıca açıklama, içsel dolayım ile dışsal dolayım arasında gözetilen farktır. Dışsal dolayım, modelle öznenin aynı evreni paylaşmadıkları, aradaki mesafenin kapatılamayacak kadar büyük olduğu, dolayısıyla da modelle rekabetin olmadığı durumlar için geçerlidir. Mesafenin azaldığı, dolayımın içselleşip modelin içsel bir nesneye dönüştüğü durumlarda ise grotesk taklit yerini gizli bir hayranlığa, dolayısıyla da içsel bir çatışmaya bırakır; arzu da haset de artar. Girard'a göre Cervantes ve Flaubert dışsal dolayımın, Stendhal, Proust ve Dostoyevski içsel dolayımın örnekleridir. Ne var ki bu da, her ikisi de dışsal dolayımın örnekleri olan Madame Bovary ile Araba Sevdası arasındaki farkı ya da her ikisi de içsel dolayımın örnekleri olmalarına rağmen örneğin bir Yeraltından Notlar ile Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar'ı arasındaki farkı açıklayamayacaktır. Belli ki kültürel farkları, yerel kırılmaları, tekil hassasiyetleri anlayabilmek için arzunun yanı sıra başka kavramlara da ihtiyaç vardır.

35. Flaubert'de öznelliğin diliyle mâliyenin dilinin nasıl iç içe geçtiğiyle ilgili bir yazı için: İskender Savaşır, "Modemizmin Eşiğinde", Defter, sayı: 5, Haziran-Eylül, 1988, s. 58-83.

36. Recaizade Ekrem'in bu içsizliği, erkeksi değerlerden uzaklaşmış, gösteriş ve süs düşkünlüğüyle "kadınsı" özellikler gösteren efemine Bihruz aracılığıyla işlemiş olması ilginçtir. Flaubert'in içsiz kahramanı ise bir kadındır. Andreas Huyssen, Madame Bovary'de kadının (Emma) aşağı edebiyatın okuru, erkeğin (Flaubert) ise sahici edebiyatın yazarı olarak konumlandırıldığına dikkat çeker. Sonuç olarak Flaubert'in modernizmi, Emma'nın okumaya bayıldığı şeyin tavizsiz reddi üzerine kuruludur, yani Emma'nın içine düştüğü çelişkiyi estetik olarak aşabilecek olan, yazar Flaubert'dir. Bir bakıma Flaubert, kendi romantik mizacındaki sıçramayı bir kadın kahraman üzerinden yapabilmiştir. Ünlü "Madam Bovary benim!" sözlerine rağmen, kadın kahramanın konumuyla yaratıcısının konumu arasında apaçık bir fark vardır. "Kadın Olarak Kitle Kültürü", Eğlence İncelemeleri, Tania Modleski (Haz.), çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınlan, s. 235-57.